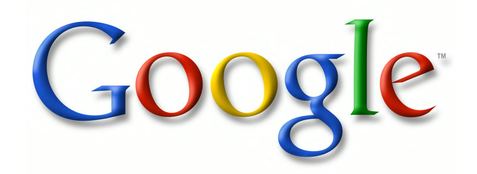
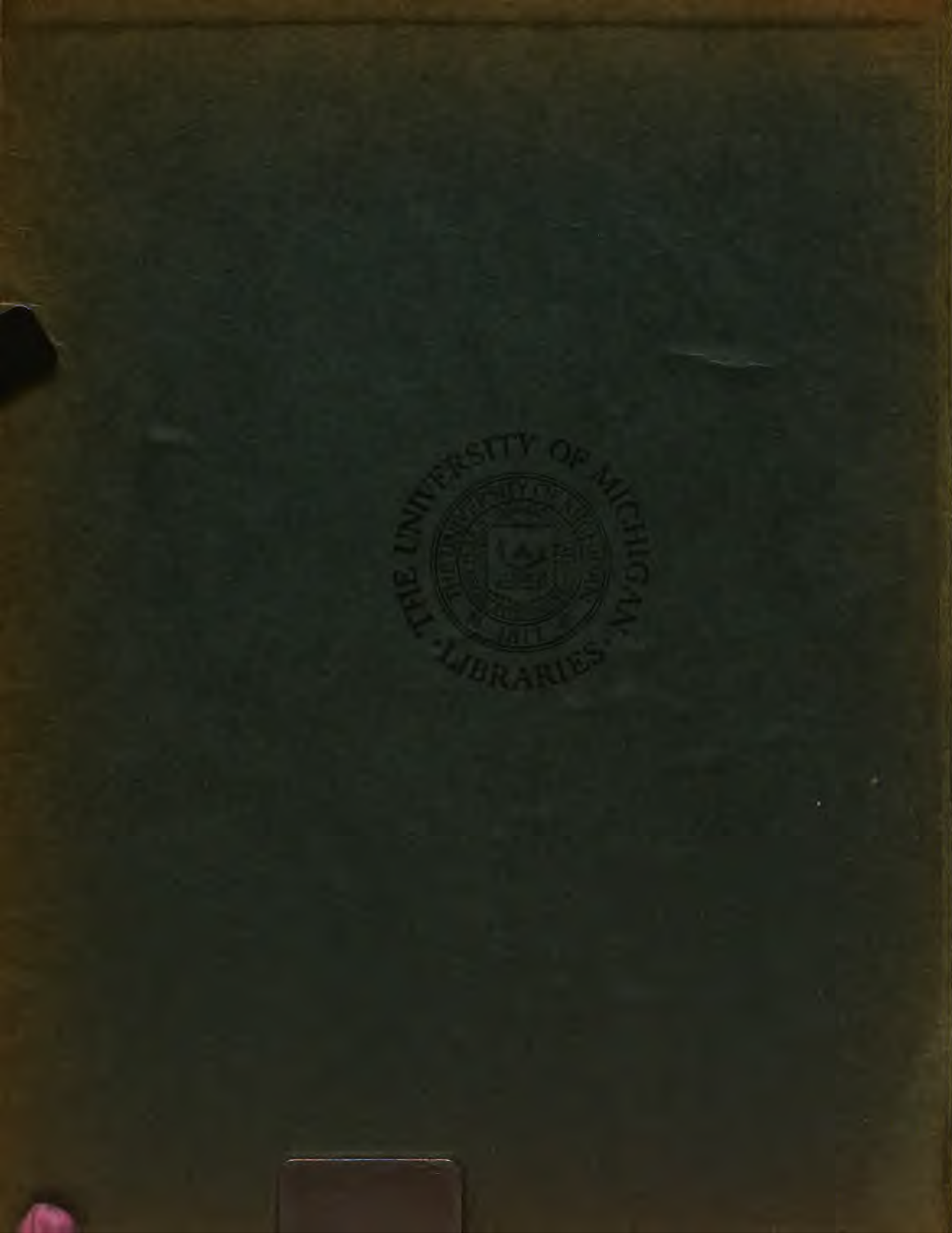



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES

A L F R E D   K U H N

DIE NEUERE PLASTIK

VON 1800 BIS ZUR GEGENWART



1 · Gottfried Schadow, Kopf vom Denkmal Friedrich des Großen

A L F R E D K U H N

D I E NEUERE P L A S T I K

V O N A C H T Z E H N H U N D E R T
B I S
Z U R G E G E N W A R T

MIT 68 NETZÄTZUNGEN
& 14 STRICHÄTZUNGEN



1 9 2 1

D E L P H I N - V E R L A G / M Ü N C H E N

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S



Ernesto de Fiori: Mann

VORWORT

In vorliegendem Buch wird zum erstenmal der Versuch gemacht, die Plastik der neueren Zeit nicht nur als eine Folge von Bildhauernamen mit biographischen Notizen zu geben, sondern geordnet nach bestimmten genetischen und ästhetischen Gesichtspunkten. In der Erstmaligkeit des Versuches, wie auch in der durch die Verhältnisse auf dem Büchermarkt bedingten nur kurzen zur Verfügung stehenden Zeit liegen die Mängel der Arbeit begründet. Besonders die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verlangte einmal eine gründlichere Durcharbeitung. Vielleicht lockt der hier gegebene Grundriß die Einzelforschung auf dieses Gebiet.

Ein Buch wie dieses, das weiteren Kreisen das im Grunde wenig beachtete Gebiet der Plastik erschließen wollte, konnte seine Aufgabe einzig darin sehen, in großen Zügen die Entwicklung darzustellen. Die entfernteren Epochen durften nur in ihren hervorragendsten Vertretern in typisierender Vereinfachung ihre Darstellung finden, zugunsten der jungen und jüngsten Vergangenheit, die durch die Tatsache ihres Gegenwärtigseins den Nachweis ihres Rechtes auf eingehendere Behandlung erbrachte.

Die Auswahl der behandelten Künstler geschah, sei es auf Grund originaler, sei es genetischer Werte. Dabei ist mancher Tüchtige nicht genannt worden, mancher Problematische erlangte unverdient die Kenntnis weiterer Kreise. Was jedoch diesen Ausführungen unbedingt fernbleiben mußte, war das nachsichtige Wohlwollen des Zeitschriftenaufsatzes. Die Urteile, die hier ausgesprochen werden, sind rückhaltlos und rücksichtslos und werden leider manchmal verstimmen. Die Verehrung für altes und historisches Verdienst, wie auch die Kameradschaft gemeinschaftlichen Lebens mußten unbarmherzig vor der kritischen Wägung des Historikers zurücktreten. Jene Künstler, die hier nicht so beurteilt worden sind, wie sie es glaubten erwarten zu dürfen, mögen sich vergegenwärtigen, daß ein wissenschaftliches Buch ein in sich genau so notwendiges und von außen her nicht zu änderndes Gebilde darstellt, wie ein Kunstwerk, das, wie sie mit Recht sagen, nur den eigenen Gesetzen gehorcht.

Dieses Buch ist ein historisches und will es sein. Der Verfasser ist erfüllt

von tiefster Skepsis den Äußerungen jener gegenüber, die immer von neuem bereit sind, in panegyrischen Ergüssen zu rufen, jetzt erst sei die wahre Kunst geschaffen worden, alles Frühere sei Irrtum und Unkunst gewesen. Er ist aber ebensowenig bereit, als laudator temporis acti aufzutreten und die Kunst unserer Tage als Verirrung zu brandmarken. Hier wie dort sieht er notwendige Äußerungen des Zeitgeistes. Mit Hilfe von formalästhetischen, soziologischen und psychologischen Überlegungen versucht er es, dem Geheimnis des künstlerischen Schaffens und des Kunstwerks selbst als Produkt vielerlei zusammenwirkender Faktoren nachzuspüren. Daß seine Sympathien der eigenen Zeit gehören, ist unvermeidbar. Er ist sich klar darüber, daß die von ihm gegebenen Wertungen genau so bedingt im Zeitgeiste sind, wie die Kunstwerke selbst. Jede Epoche zieht das an sich heran, was ihr gemäß ist.

Zum Schlusse sei noch aufrichtiger Dank allen ausgesprochen, die das Zustandekommen dieses Buches unterstützt haben, insbesondere den Herren Direktoren und Beamten der Nationalgalerie, des Rauchmuseums und der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin, Herrn Dr. Franz Stoedtner, der sein reiches Photographienmaterial freundlichst zur Verfügung stellte, meinem Freund Dr. Joachim Kirchner, Bibliothekar an der preußischen Staatsbibliothek, und nicht zuletzt Herrn Dr. Richard Landauer, dem Inhaber des Delphin-Verlags, dessen warmes Interesse das Werk vom Anfang bis zum Ende begleitet hat.

Berlin, im April 1921 — DR. ALFRED KUHN

E I N L E I T U N G

DER MENSCH

Plastisch schaffen heißt Raumvorstellung durch tastbare Gebilde vermitteln. Diese Definition hat von vornherein mit der Kunst nichts zu tun. Ein Baum, ein Felsen, ein Gebirge sind ebensowohl plastische Gebilde wie eine Säule, eine Statue, ein Haus. Dies hat die primitive Phantasie immer gefühlt, die Gebirge und Felsen als von Göttern geformt und von Riesen getürmt sich deutete.

Ausgesprochen für die Kunst, empfängt unsere Formulierung gesetzmäßige Kraft. Sie empfängt sie nicht aus der ästhetischen Spekulation, sondern aus den in unserem Ich begründeten Voraussetzungen. Wir selbst sind für uns die erste, vorzüglichste und schlechterdings allein verbindliche Plastik. Solange wir atmen, empfinden wir uns als plastisch, und in je höherem Maße sich unser Lebensgefühl steigert, fühlen wir uns körperlich, fühlen uns als räumliche, tastbare Gebilde. Plastisches Fühlen ist das erste, dem Menschen urtümlichste Gefühl. Der Neugeborene greift nach der Brust der Mutter, tastend erschließt das Kind sich die Welt. Je naturnaher ein Mensch, desto stärker sein plastischer Drang, sein Wunsch, das, was ihn freut, mit den Händen zu betasten, es mit den Fingern zu umschließen. In seiner Erotik spielt dies eine große Rolle. Aus uns selbst also holen wir das Gesetz für die Plastik. Die Vertikale unserer eigenen Gestalt, die sich über die Fläche des Bodens erhebt, vermittelt uns die Vorstellung des Raumes. Unsere eigene Hand, die über die Kugel unseres Schädels gleitet, die Zylinderformen unserer Glieder umtastet, lehrt uns das Empfinden des Dreidimensionalen. Ohne alle technischen Vorkenntnisse sind wir alle Plastiker, ohne alle Ästhetik sind wir im Besitz einer absolut gültigen plastischen Theorie, die so lange verbindlich ist, als Menschen leben.

Überblickt man die Geschichte der Plastik, so erfährt man, daß allen primitiven Völkern der plastische Instinkt eigen war. Eine Figur, wie die dem Paläolithikum angehörende Venus von Willendorf ist schon durchaus plastisch, trotz aller Realistik. Das Runde, Kugelige und das Zylinderhafte ist betont.

Die Formen scheinen von innen nach außen getrieben und im Verhältnis zu der Kraft ihrer immanenten Bewegung begrenzt. In der oft bewitzelten Negerplastik ist die Form so klar und eindeutig gestaltet, ist in so hohem Maße allein an räumliche und taktile Vorstellungen appelliert, daß der durch malerische Unreinlichkeiten längst verdorbene Europäer verwirrt ist und heute nichts Besseres zu tun weiß, als sie nachzuahmen. Im Anfang war die Plastik. Die Meinung Hildebrands, die nicht richtiger wurde, weil sie bis heute immer wiederholt worden ist, daß die Zeichnung im Anfang stand, daß sich aus ihr das Relief entwickelt und aus diesem wiederum die Rundplastik, entstammte einer Zeit malerischer Grundstimmung, der sich sogar der Reformator nicht entziehen konnte.

Damit ist an die Tatsache gerührt, daß nicht alle Zeiten das Erlebnis der plastischen Form gleich stark gehabt haben. In dem Maße, in dem in einer Epoche der plastische Gegenstand seinen Charakter als Tastbarkeit besitzt oder nicht besitzt, spricht man von einer plastischen oder malerischen Grundstimmung. Letzterer ist die Auflösung der Form eigen. Der geschlossene Kontur, der die klare Umgrenzung im Raume dartat, das Objekt scharf abhob vom Hintergrund und es als etwas durchaus Isoliertes, In-und-für-sich-Seiendes empfinden ließ, wird zerrissen. Überall fahren seine Elemente heraus, um sich mit der Umgebung atmosphärisch zu verbinden. War in der hochplastischen Situation im wesentlichen von Kubik, von der Erfühlung des Dreidimensionalen gesprochen, wozu Tastempfinden und automatisch-muskuläre Imitation in Tätigkeit traten, so orientiert sich in malerischen Perioden der Gegenstand nach dem Auge: Das taktile Objekt rückt vom Genießenden weg und wird zum visuellen. Jetzt ist es auf einmal das Licht, von dessen Arbeit seine Wirkung abhängig, und das nun seinerseits in die Kalkulation einbezogen wird.

Solche malerische Epochen erscheinen immer als Blüten weitgehender kultureller Verfeinerung. Alles Technische ist überaus entwickelt, sodaß illusionistische Wirkungen von überraschendem Eindruck erreicht werden können. Ihr Raffinement vermittelt jetzt erst den Genuß dem Beschauer, dessen Sinnlichkeit sich den Wurzeln seines naiven Seins entfremdet. Er ist wie jene hohen Prälaten des Dixhuitième, die, bei Vermeidung aller Aktivität, in der Erotik einzig visuelle Genüsse suchten. Jene aufs höchste gesteigerte

Verfeinerung der Sinne, bei der jede körperliche Berührung als schmerzhaft empfunden wird, tritt in allen transzendental, ekstatisch gerichteten Epochen auf. Die psychisch tief aufgewühlte Spätantike, die Gotik, das Barock, sie alle hatten Entsinnlichung, Entmaterialisierung, Steigerung der Reize mit feinsten Mitteln im Gefolge, sie alle waren malerische Epochen. Ihr Wesen ist eine Religiosität, die in der mystischen Vereinigung mit der Gottheit ihre Vollendung erstrebt. Sie ist völlig entkörperlicht. Das Gefühl hat sich von seiner im Tasten liegenden Basis entfernt und lebt in visionärer Schau. Im Drang einer dem verhaßten Leib entfliehenden Seele stürzt die Bewegung in das Unendliche des Raumes hinaus, dort die Verschmelzung mit der Gottheit ersehnend. An die Stelle des seine Irdischkeit freudig bejahenden, in der klar abgegrenzten Welt seines Blocks lebenden Menschen tritt der im Grenzenlosen sich auflösende, in den Nebeln fessellosen Gefühls. Nicht im eigenen Zentrum liegt sein Schwergewicht, sondern, aus ihm herausgeworfen, erstrebt er gewichtlos, alle Statik leugnend, das Aufgehen im Rhythmus des Alls.

Aber nicht nur hochreligiöse Epochen sind malerisch orientiert, auch technisch überkultivierte, wie die der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die areligiös in ihrer Grundlage, stark diesseitig, die Welt der Erscheinungen bejahte, wie kaum eine Epoche zuvor, und in ihrer Bewältigung Ziel sah. Fast immer ist Realismus eine Begleiterscheinung religiöser und hochtechnischer Epochen. Bei den ersten bildet er die notwendige Ergänzung, die Nabelschnur, durch die das in der immateriellen Welt sich verlierende Geschöpf immer wieder Kraft aus der mütterlichen Irdischkeit saugt, bei den anderen ist der Realismus das Produkt der durch die ständige Beschäftigung mit dieser Welt der Erscheinungen erwachsenen Liebe für das Objekt überhaupt, das ohne alle Idealisierung, ohne irgendwelche abstrahierende Umbildung, als Erscheinung schlechthin göttlich gewertet wird.

Aus all diesen Zeiten griff der menschliche Geist immer wieder zurück auf seine Wurzeln, um nach dem Rausche der Visionen, nach den Kasteiungen des Fleisches, nach den Verstiegenheiten einer zum Selbstzweck gewordenen Technik, an der Natur neue Kraft zu erwerben. Immer ist diese Umkehr eine verstandesmäßige gewesen. Der in der rein ekstatischen Existenzform ausgeschaltete Intellekt nimmt wieder die Zügel auf. Klar verschafft er sich Rechnung von den Dingen. Die tastende Hand erfühlt von neuem das

Seiende. Gleichzeitig aber erstrebt dieser Verstand die bewußte Vereinigung mit der Natur. Sich selbst als Existenz wissend, ohne sein Ich ekstatisch zu verlieren, verlangt der Mensch eins zu werden mit der Natur — und zwar durch das Gesetz! Gesetzmäßigkeit in ihr erblickend, Gesetzmäßigkeit in sich selbst begreifend, wünscht er, im Gleichklang beider einzugehen in ihren mütterlichen Schutz. Was bei dem Primitiven das Produkt ursprünglicher Anlage war, wird dem von dem Rausche psychischer Ausschweifungen ermatteten Kulturellen die Frucht rationaler Erkenntnis. Das Gesetz, das der Primitive instinktiv in sich selbst findet, sucht der moderne Europäer in der Abstraktion der reinen Zahl. In ihr hat er immer das Geheimnis der absoluten Form erspäht, von Dürer und Lionardo bis zu Schadow, Goethe, Lavater, bis zu Cézanne und den Kubisten der neuen Zeit. Die bürgerlichen, rationalistischen Epochen sind es, die ihren Anschluß an die einfache plastische Formanschauung suchen. Meist fand man diese in der hohen Antike. Die Renaissance, nach den Erschütterungen der Kreuzzüge, und der Klassizismus, nach dem Rausche der Gegenreformation, erlangten in ihr die Erfrischung. Dem Blick unserer Zeit liegen fernere Kulturen offen. Er ist zur frühen Antike, nach Ägypten, nach Asien und zu den einfachen naturnahen Gebilden der afrikanischen Völkerschaften gewandert.

Aber nicht nur zeitpsychologisch lassen sich die plastischen und malerischen Einstellungen erklären, auch rassepsychologisch. Die orientalischen und romanischen Völker, mit stärkerer sinnlichen Intensität begabt, sind in höherem Grade plastisch empfindend als die Germanen. Schon in der Vorstellung von der Erschaffung des Menschen kommt dies zur Geltung. Aus einem Erdenkloß formt Jahwe den Adam, aus Ton bildet Prometheus seine Geschöpfe, aber aus zwei Bäumen werden in der germanischen Mythologie die ersten Menschen gemacht. Aus dem Leib des erschlagenen Urriesen Ymir machen Odin, Wile und We die Welt. Sein Leib wird die Erde, seine Hirnschale das Himmelsgewölbe, seine Knochen die Gebirge, sein Blut das Meer. Eine solche Vorstellung ist durchaus unplastisch, so gespenstisch, zerrissen und malerisch, wie die dunklen nordischen Wälder, über denen tief die schwarzen Wolken hängen, und in deren Düster Unholde hausen und schreckhaft Gezwerg. So ist die Geschichte der nordischen Plastik die Geschichte der taktilen Impotenz einer im Grunde immer malerisch, visionär gerichteten Seele.

Von den flächenhaft empfundenen Ornamenten der sich grüblerisch verschlingenden altgermanischen Bänder, über die ganz auf Rhythmisierung gestellte gotische Holzskulptur der Schnitzaltäre, über den sieglosen Kampf der deutschen Renaissanceplastiker um die große Form, um die antikische Schönheit, über die mit doppelter Kraft dann hereinströmende Auflösung im Barock und Rokoko, zieht die Straße bis zu Thorwaldsen, ja bis zum heutigen Tag. Immer wieder versuchte es diese zerquälte nordische Seele, zur Klärung zu gelangen, aber meist war es doch nur ein Stil des reinen Rhythmus, der ihr die Möglichkeit der Aussprache bieten konnte, oder ein dem verzehrenden Wunsch nach dem Anderssein entsprossener Klassizismus. Selten ist es das Zwingende der lebenden, blutvollen Form, die Sinnlichkeit, die sieghaft aufsteht, jene blassen Nordländer über die zerdachten Stirnen zu streichen und ihnen das undefinierbare Etwas ins Blut zu gießen, das allein Plastik zu schaffen imstande ist.

DAS MATERIAL

Man unterscheidet passive und aktive Plastik. Das Wesen der ersteren ist Ruhe, Statik, Dauer. Ihr ideales Material ist der Stein. Das Wesen der letzteren ist Bewegung. Ihr ideales Material ist die Bronze. Werden die Materialien vertauscht, so entstehen barocke, illusionistische Wirkungen. Reicht die Kraft des Schöpfers nicht aus, die Materialien zu bezwingen, so ist die Plastik schlecht.

Der Block ist gegeben. In ihm steckt die Figur. Man wird ihn ideell immer noch spüren, wenn auch die Gestalt aus ihm erlöst ist. Er ist der individuelle Raum, der sie stets umschließt. Dies ist eine klassische Anschauung, die Hildebrand uns wiedererweckt hat, und die für jede strenge Steinskulptur sich als Forderung erhebt.

Aber der Block fordert mehr. Er bestimmt das Wesen der Skulptur als ein Ruhendes, Dauerndes, in sich Gegründetes, Überzeitliches. Er bestimmt in uns ein Gefühl, als sei hier die formal absolute Lösung des in dem Objekt Dargestellten enthalten. Einmal aus der Hand des Bildners entlassen, wird uns die Steinstatue zum Inventarstück der umgebenden Natur selbst, geht ein in die Gesellschaft der Felsen und Berge, wie die Pyramiden, die Tempel und Kathedralen uns als von Göttern irgendwann erschaffene,

überzeitliche Gebilde erscheinen, deren Sein unendliche Generationenreihen überdauert. So fordert die Steinskulptur eine Haltung, die uns die Unerschütterlichkeit ihrer Ruhe auf ewige Zeiten glauben läßt. Kein Stehen auf einem Bein, kein Hüpfen, keine im Sprung festgehaltene Bewegung, keine flatternden Gewänder, auffliegende Tücher, sondern schwere, ruhende Massen, die dem Materialgewicht angemessen sind, in der breiten Lagerung der anorganischen Natur. Denn in demselben Augenblick, in dem etwa eine menschliche Gestalt ihren Ausdruck im Stein gefunden, ist sie übergegangen aus der Vergänglichkeit der organischen in die Ewigkeit der anorganischen Natur. Aufgenommen unter das Geschlecht derer, die unser kurzes Menschendasein überdauern, muß die Steinplastik von allen individuellen Merkmalen gelöst, sie muß typisch sein. So werden ihre Formen sich verbreitern, sie wird vom Besonderen hinstreben zum Allgemeinen, absolut Gültigen, was gestern war und morgen sein wird. In diesem Bezirk sind ihrer Möglichkeiten viele, bis hinaus zu jenen knappsten Bildungen, die nur noch den Körper in absoluter stereometrischer Fassung geben und in der Haltung die einfachste Funktion. Symbolhaft, wie die Totemszeichen der afrikanischen Stämme, wie die Xoana und die frühgriechischen walzenförmigen Hermen des sechsten Jahrhunderts. Nicht um Relief- oder allseitige Ansicht der Plastik handelt es sich, sondern einzig um ihre Überzeitlichkeit, die Absolutheit ihrer Bildung, um ihre Beherrschung des Raumes, ja um dessen Darstellung überhaupt durch die versammelte Kraft ihrer einfachen, fühlbaren, steinernen Existenz.

Forderte der Stein die Ruhe und Dauer, so gibt die Bronze alle Möglichkeiten zur Darstellung der Bewegung. Das in die Form fließende Metall, das leicht und mühelos sich jedem Rhythmus anpaßt, ist das ideale Material zur Wiedergabe alles Fließenden, Unruhigen, Situationshaften, Momentanen. Es können in Bronze auch jene Ewigkeitsdauer vermittelnden Eindrücke hervorgerufen werden wie in Stein. Man wird dann auch hier die Flächen verbreitern, die Epidermis stumpfen, um das Geflacker der Lichter zu verhindern, überhaupt alle malerische Tiefgrabearbeit vermeiden und wie dort auf die Großartigkeit der Gesamtform, die Massigkeit ihres Baues, die statische Schwere ihrer Lagerung den Hauptwert legen, wie dies in der buddhistischen Plastik der Fall ist. Doch man braucht es nicht. Auch gerade das Gegenteil kann man mit der Bronze erreichen. Die im Sprung empor-



2 · *Bertel Thorwaldsen, Adonis*

Phot. F. Bruckmann A. G., München



3 · Bertel Thorwaldsen, Die Nacht

Phot. Neue Phot. Ges. A. G., Berlin-Steglitz

schnellende Tänzerin, deren Fuß noch eben die Basis berührt, kann man festhalten, die blitzglatten Bewegungen zweier Ringer, das in vollem Gang befindliche Roß. Eckig können Glieder herausfahren, spitz Ellenbogen vorstehen. Der Umriß mag unruhig sein, die Funktionsträger dünn und unstatisch, die Oberfläche tief gegraben, wenn auch dann leicht die barocken Effekte der malerischen Plastik auftreten. Das sinnlich Wohlgefällige der polierten Oberfläche kann betont werden, was die Hand gerne abtastet. Immer aber bleibt dabei die Grundforderung aller Plastik bestehen: Kubisch muß auch die Bronzeplastik empfunden sein. Ihre Grenzen zum Kunstgewerbe sind so verschwimmend wie die der Steinskulptur zur Architektur, und dies mit Recht; denn spricht sich hier im wesentlichen der tektonische Sinn aus, so dort der manuelle.

Handwerklich ist die Holzplastik orientiert. Das Beil und das Schnitzmesser regieren. War bei der Steinskulptur der Block der bestimmende ideelle Raum, so bei der Holzskulptur der Stamm. Er, in seiner ragenden Vertikalität, in seiner runden Massigkeit, in seiner Dynamik des Emporstrebens, wird immer irgendwie fühlbar bleiben. Je illusionistischer die Epoche, desto mehr wird sie ihn verdecken, durch Bemalung, Vergoldung, Stuckisierung, Zusammenfügung von Teilen, um so mehr wird sie anderes Material vortäuschen, das Holzhafte gänzlich tilgen, um völlig unabhängige, neutrale Bildungen entstehen zu lassen. Je mehr andererseits eine Epoche die eigene Reinigung erstrebt, je mehr sie sucht, durch Gesetzmäßigkeit zur Gesundung, zur Natur zu gelangen, desto mehr wird sie auf jegliche Maskierung verzichten, ja sie wird auch wohl so weit gehen, in nur ganz wenig veränderten Stämmen Genüge zu finden, sie als Symbole wertend, wie es die Primitiven aller Völker getan haben, weit entfernt von allem naturalistischen Willen.

Der einzige Stoff, der keinen Materialcharakter hat, der nicht von sich aus zu irgendwelcher Treue, Strenge, Disziplin zwingt, der einzige Stoff, der dirnengleich schlechterdings alles mit sich machen läßt, der den Begriff der Vergewaltigung gar nicht kennt, der jenen höchsten Akt menschlichen Glückempfindens hemmungs- und gefühllos immer wieder mit sich vollziehen läßt, ist der Ton oder, was für uns dasselbe ist, das Plastelin, das Wachs.

Unzweifelhaft hat Hildebrand recht, wenn er in ihm das böse Prinzip der Plastik erkennt. Wie widernatürliche Onanie ist die Tonplastikproduktion

heutiger Künstler. Eine Figur nach der anderen wird aufgeführt, in Gips abgeformt und zur Ausstellung geschickt. In einem Zeitraum, in dem vielleicht ein Werk hätte entstehen können, ist ein halbes Dutzend solcher Bastarde fertig. Gewiß, das Tonmodell ist unentbehrlich. Nicht nur, da es, der Bleistiftskizze des Malers gleich, den ersten schöpferischen Gedanken formal festzuhalten erlaubt, nicht nur, da es ja die notwendige Vorbedingung für eine Bronzefigur darstellt, die nach dem Ton oder Wachs gegossen wird, sondern auch weil in jenem Kneten und Auftürmen von Erde sich ein Spasma der Zeugung erlebt, das überhaupt nicht übertroffen werden kann. Der Plastiker ist hier Gott selbst. Prometheisch in seiner über ihn selbst sich hinausweitenden Schöpferbrunst erlebt er die höchsten Augenblicke irdischer Möglichkeit. Unserer Zeit, immer von neuem nach ekstatischen Entladungen drängend, unbefriedigt aus den Fesseln irdisch gebundener Existenz hinausgierend in unerhörte Erlebnisse im grenzenlosen Raum des Übersinnlichen, ist die Liebe zur Tonplastik, Kunststeinplastik, eigen. Hier wählt sich eine ganz bestimmte Geisteshaltung das ihr allein gemäße Material. Ihr dynamischer Transzendentalismus steht der klaren Diesseitigkeit des Dauer wollenden „Bildhauers" gegenüber. Aber die Versuchung, jene seltenen, sublimen Momente immer wieder hervorzurufen, ist groß. Die Folge ist oft die Abnahme der Intensität des Erlebnisses, die Schwächung der produktiven Kraft. Ihr nachzuhelfen wird zu den Reizmitteln immer neuer formaler Probleme gegriffen. An die Stelle der formal zu gestaltenden Vision als dem Primären tritt das formale Problem, zu dem die Gelegenheit hinzuerfunden wird. Wie im akademischen Aktsaal, in dem periodisch das Modell neu „gestellt" wird, herrscht die Problematik, nicht das der Feierstunde künstlerischer Schau erwachsene Erlebnis, Ausdruck fordernd in tastbarer Gestalt.



4 · Gottfried Schadow, Die Hoffnung



5 · Gottfried Schadow, Modellstatuette zum Zietendenkmal

BAROCK UND KLASSIZISMUS

Im Eingang der neueren Plastik steht Thorwaldsen. Nicht seines künstlerischen Ausmaßes wegen. Zu den Großen seines Geschlechts gehört er nicht, zu jenen, deren Werk sie selbst und ihre Epoche überdauert. Wohl haben seine Zeitgenossen ihm beispiellos gehuldigt. Seine Werke wurden über die des Altertums gesetzt, seine Reliefs „Morgen“ und „Nacht“ über die Grabfiguren Michelangelos aus der Medicikapelle gestellt. Aber die Nachwelt hat den Künstler um so tiefer sinken lassen.

Dies kann also nicht der Grund sein, warum eine Geschichte der neueren Plastik mit Thorwaldsen zu beginnen hat. Die Ursache liegt nicht auf qualitativ-wertendem, sondern auf historisch-genetischem Gebiet. In Thorwaldsen beginnt eine neue Entwicklung. Die große Linie, die aus der Gotik herüberführt, kaum abgelenkt durch die Renaissance, zum Barock, zum Rokoko, ist klar, eindeutig, ungebrochen, unverkennbar. In mehr als einer Beziehung gehören Barock und Rokoko durchaus noch zum Mittelalter. Gleichgültig, ob sich in der Renaissance in Deutschland ein paar Gelehrte als Platoniker fühlten, lateinisch redeten und Antiken sammelten, das Volk blieb unberührt davon. Auf seinen Altären lebte fort die geschlossene Weltanschauung des Mittelalters. Unter unendlichen Freuden schenkt die Jungfrau ihren Sohn der Welt. Die Könige kommen aus dem Morgenlande, Christus leidet unter der Dornenkrone an der Säule, und strahlend steigt der Gott zum Himmel empor. Aber auch stilistisch ist kaum eine Veränderung eingetreten. Immer noch windet sich die gotische Linie in innerer Qual um sich selbst, immer noch fallen die Gewänder in krauser Zerknüllung, ringeln sich die Locken, leben alle Gelenke und Glieder das unruhige, überempfindliche, höchstbeschwingte, neurasthenische Leben der vorausgegangenen gotischen Zeit. Jede Schrankfüllung ist überzogen mit einem Gewirr von Linien, mit Knäufchen und Säulchen, mit Nischchen und Balusträdchen sind die Zierschränke überladen, und wenn da und dort antike Götter an die Stelle der heiligen Figuren treten, so sind sie phantastisch kostümiert, behängt mit allem Prunke, den die mittelalterliche Seele in den bunten Wachträumen ihrer Phantasie erfand.

Nicht anders im Barock. Gleich einer mit übermäßiger Kraft zurückgedämmten Welle stürzte die Gegenreformation über Westeuropa herein. Die ganze Glut mittelalterlichen Kreuzzugwahnes lohte empor. Wieder stand riesengroß die katholische Welt im Mittelpunkte alles Denkens. Nie vorher hatte man brünstiger die Leiden der Märtyrer empfunden, ihre Qualen auf dem Rost, am Marterpfahl, auf Rad und Scheiterhaufen, nie vorher verzückter die mystische Vereinigung mit Christus in den Augenblicken des Gebets und der Kontemplation erlebt. Und dieser selbe Rausch der ekstatischen Seele fließt in die künstlerische Darstellung der Gesichte hinüber. Als ob man alle Besinnung der Reformation beiseite werfen wollte, alle Taten des berechnenden, ruhig wägenden Verstandes vernichten, werden jetzt die Prinzipien eines statisch begründeten kompositionellen Aufbaus über Bord geworfen. In der Diagonale schießen die Figuren durch die Gemälde, aus den Rahmen treten sie heraus, stoßen mit Kopf und Füßen nach vorne. Auf den großen Altären biegen sich riesige Säulen unter der Last eines schmalen Gebälkes, fahren die Giebel auseinander, sammeln sich die Stützen zu Paaren, zu dreien, zu vieren, um eine leichte Engelsfigur zu tragen, deren Fuß kaum im Fluge die eigene Basis zu berühren scheint. Und wieder wie in der Gotik jene Bewegung, jener unstillbare Drang nach Motion, als werde die rastlose, jauchzende, leidende, sehnende, zerknirschte Seele widerstandslos emporgeschleudert, droben in unbekannten Höhen ihre Erlösung erwartend. Einem ungeheuren, beispiellosen, in der gesamten Kunst Europas nie dagewesenen Rausch vergleichbar, kam es über die Menschheit, eine künstlerische Produktivität ohne Beispiel entfachend, Hunderte und aber Hunderte von Kirchen in wenigen Jahren entstehen lassend, eine reicher als die andere, Schlösser schaffend von orientalischer Pracht als Morgengabe für schöne Frauen, Gärten pflanzend mit wunderlichen Bildungen, mit gestutzten Hecken und Kugelbäumchen, mit Grotten und Stegen, mit Pavillons à la chinoise et à la grecque.

Und dann auf einmal brach diese ganze Welt zusammen. Die Ursachen lassen sich nicht in zwei Worten sagen. Die Entwicklung war zu Ende, die Bewegung hatte sich müde gelaufen, eine Weiterbildung war nicht mehr möglich. Der Rausch war zu intensiv gewesen, die Anspannung zu groß, die innere Übersteigerung zu weit über das Gefühlsniveau des Alltags hinausführend, der Rückschlag war unvermeidlich. Unvermeidlich in formaler und



Bertel Thorwaldsen: Die Nacht

in rein geistiger Beziehung. Aus dem Samen nordisch-reformatorischen Geistes war die klarfarbige, spitzblättrige Pflanze des Rationalismus entstanden. Sie wuchs auf dem fruchtbaren Boden einer sich zersetzenden, alten, christlich-feudalen Kultur. Ihres Duftes Schärfe übertönte die blauen Schwaden des Weihrauches, trübte die schimmernden Vergoldungen der Altäre und der Prunkgemächer, aber sie fraß auch unmerklich am Materiale, aus dem die ganze soziale Ordnung gezimmert war, bis eines Tages diese zusammenstürzte. Die Gesellschaft hatte längst ihre Umschichtung begonnen. Am Tage nach der Revolution war es das rationalistische Bürgertum, das seinen Sieg über die irrationalen, transzendentalgerichteten oder, besser gesagt, transzendentalbegründeten Mächte von Königtum, Adel und Geistlichkeit feiern konnte, über die Träger jener großen mitteleuropäischen Kultur, die rund tausend Jahre bestanden hatte.

Der Sohn dieser neuen Zeit ist Thorwaldsen. Als er auftrat, fand er die neue Kunsttheorie geschaffen vor. Er war der Messias, der erwartet wurde,

sie in die Praxis überzuführen. Was die Winckelmann und Goethe ersehnt, stellte er dar. In den Tagen des Kampfes groß geworden, fühlt er sich als Neuerer, lehnt er es ab, sich einzugliedern in eine notwendige Entwicklung, kennt er nicht das beglückende, so echt mittelalterliche Gefühl, Schüler eines Meisters zu sein. Er ist Schüler der Griechen. Er ist Heide. In den kunstgeschichtlichen Handbüchern kann man lesen, das Empire stelle nur eine Fortentwicklung dar des voraufgegangenen Louis Seize. Dem ist nicht so. Zwischen der Welt eines Geßner, eines Oeser, eines Canova, eines Wieland und der eines Goethe, eines Carstens, eines David, eines Thorwaldsen liegt eine unüberbrückbare Kluft. Die Antike jener war die Antike des Schäferspiels, der Maskerade, der Dekoration, die Antike dieser ist der Ausdruck einer ganz neuen, und zwar ethisch durchaus gegensätzlichen Gerichtetheit.

Gewiß, Canovas Kunst war antikisch. Er bildete nackte Jünglinge in ruhiger Standstellung, Frauen mit geradem, griechischem Profil, eine Venus, die der Mediceischen verwandt ist, einen Perseus nach dem Vorbilde des Apoll von Belvedere. Aber er wie auch Dannecker blieb doch nur der Sohn seines Jahrhunderts. Die mediceische Aphrodite in den Uffizien berührt sich nicht. Schützend hält sie die Hände vor Brust und Scham, die kapitolinische wenig anders. Bei Canova kost die linke Hand fast zärtlich die weiche Rundung des Busens. Dies ist entscheidend. Seine Figuren haben nicht die der Erotik entrückte Distanz der Antike, die das neue Zeitalter suchte. Sie sind noch von der lüsternen Sinnlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts umweht. In fast lesbischer Sensualität schmiegen sich die Grazien aneinander, geformt mit der raffinierten Technik eines Bernini. Das Fleisch ist schwellend, es wird gern berührt, die Gewänder scheinen jeden Augenblick herabzugleiten oder sie lassen in durchsichtiger Verhüllung alles ahnen. Noch flattern die Tücher empor wie im Rokoko vom Winde aufgewirbelt, noch schweben leichte Mädchengestalten über illusionistische Wolkengebilde aus Stein, Tänzerinnen berühren in momentaner Bewegung nur noch mit der Fußspitze die Basis, ganz wie in der voraufgegangenen Epoche. Eine süße, duftige Kunst, die wohl einmal in die Theaterpathetik des Empire fällt, wie bei dem kämpfenden Theseus oder den Ringerstatuen im Vatikan, aber keine Kunst der neuen Zeit.

Die Welt war klar und nüchtern geworden. Der Verstand regierte.



6 · Gottfried Schadow, Sockelrelief vom Zietendenkmal





7 u. 8 · Christian Rauch, Reliefs vom Blücherdenkmal

Bürgerliche Vernunft und hellste Besinnung waren die unbarmherzigen Flammen, die alle Schatten mystisch-religiösen Gefühls austilgten, Ekstase und Rausch, brünstige Vereinigung mit der Gottheit, aber auch alle erotische Sinnlichkeit aus der Kunst verbannten. Keusche Vaterlandskämpfer wünschte man zu sehen, furchtlose Denker, tapfere Begründer einer neuen Zeit. Thorwaldsens Kunst entsprach diesem Ideal. Man muß einmal eine Barockskulptur, irgendeine, auch eine minderwertige provinzielle Arbeit aus einem süddeutschen Schloßpark, einem Produkte Thorwaldsens entgegengehalten haben, um die tiefe Kluft zu ermessen und das Neue überhaupt erst ganz zu begreifen. Dort alles von Saftigkeit geschwellt, die Oberfläche bewegt, in durchaus malerischer Wirkung, mit Licht und Schatten arbeitend, hinausgreifend über das eigene Ich hinein in den unendlichen Raum, hier alles kühl und entsinnlicht, die Oberfläche nur durch wenige abgemessene Akzente geteilt, im Sinne des hochentwickelten praxitelischen Kanons, durchaus plastisch empfunden unter Ausschaltung jeder zufälligen vom Lichteinfall abhängigen Momente, bar aller Transzendenz, ruhig ruhend in sich. Dort Stellungen von raffinierter Momentaneität, Schweben auf Wolken, auf Sonnenstrahlen, üppige extravagante Konturen mit Bevorzugung des Kontrapostes und der Diagonale, hier Vermeidung aller Bewegung, einfaches Stehen auf Stand- und Spielbein, die ganze Schwere des Gewichtes betonend, alle Täuschungen des Auges, allen Illusionismus sorgfältig unterlassend, gemächlich verlaufende Umrißlinien, bei unterstrichener Entsprechung der Seiten. Dort endlich eine Häufung aufwirbelnder Gewänder, ein Wühlen in raschelnden Stoffen, deren Fältelung und Knitterung mit der ganzen Kunst einer aufs höchste entwickelten Technik wiedergegeben ist, hier die Bescheidung auf die menschliche Gestalt unter sparsamer Heranziehung von Gewandmotiven und auch dann nur im Sinne einer ruhigen Foliierung der Figur. „Die Skulptur soll nichts wiedergeben als die schönen menschlichen Formen, die ewig sind wie die Natur", schrieb damals der Bildhauer Dumont. Aller Spitzenarbeit wird jetzt abgesagt. Zurück zur Antike war die Losung, aber nicht zu den Göttern der Bukolika eines Wieland, eines Boucher oder zu den süßen Geschöpfen eines Prudhon, sondern zu der edlen Einfalt und stillen Größe jener, von denen Winckelmann gesprochen hatte, deren Welt Goethe in seiner Iphigenie den verständnislos aufhorchenden Deutschen zeigte. Aber

gerade durch den Vergleich mit Goethe wird der qualitative Unterschied klar. Goethe erweckte jene Welt und füllte die Schemen einer ausgelebten Zeit mit dem Blute eigener Vorstellung, Thorwaldsen blieb im Vorbilde stecken. Seine Kunst ist kalt, seelenlos, rationalistisch konzipiert, trotz allem naiven Künstlertum, das der Meister gern zur Schau trug, so verstandesmäßig und gefühlskalt, wie alle Reden von den Rechten des Menschen, die wenige Jahre zuvor auf den Tribünen von Paris gehalten wurden.

Ein neues Zeitalter hatte begonnen, ein plastisches. Schon 1769 hatte der große Herder in seinem Reisejournal, eine ganze Epoche vorausahnend, die säuberlich abgrenzende Definierung von Malerei und Plastik vorgenommen, wie sie das Rokoko nicht kannte: „Malerei ist nur fürs Auge, Bildhauerei fürs Gefühl“, und 1777 schrieb er in seiner Abhandlung über Plastik: „Der Ophthalmit mit tausend Augen, ohne Gefühl, ohne tastende Hand, blieb zeitlebens in Platons Höhle und hätte von keiner einzigen Körperschaft als solcher eigentlichen Begriff. Denn alle Eigenschaften der Körper was sind sie als Beziehungen derselben auf unseren Körper, auf unser Gefühl.“ Damit ist der Standpunkt des Klassizismus begründet. „Im Gesicht ist Traum, im Gefühl Wahrheit.“

Klarheit war die vorzüglichste Forderung, die jetzt an das Kunstwerk gestellt wurde. Begreifen wollte man die Dinge, mit Händen greifen. Ein malerisches Zeitalter bringt nicht Kants Kritik der reinen Vernunft hervor. Rechenschaft wollte man sich geben von Gott, vom Staat, von den Rechten des Menschen, von den Beziehungen des Einzelnen zur Allgemeinheit. Die gesamte Literatur, soweit sie historisch geworden ist, dient nur diesem Zweck. Alles Verschwommene, Verschwimmende, Mystische hört auf. Wieder wird die einfache Säule bevorzugt, nicht mehr verdoppelt, nicht mehr sich biegend unter der Last nichtlastender imaginärer Gesimse, sondern klar sich aufbauend, absolut in sich begrenzt, in Plinthe, Schaft und Kapitell, als sinnfällige Trägerin des Gebälkes. Eine reinliche Trennung der Künste setzt ein, wie Herder sie gefordert hatte. Im Rokoko flossen Architektur, Plastik und Malerei ineinander über. An den Rändern der gemalten Plafonds gingen unmerklich die zweidimensionalen Gebilde in dreidimensionale über. Beine aus gemaltem Stuck hingen da herab. Draperien aus Blech flatterten aufgewirbelt vom Wind über die Brüstung, Decken schienen durchbrochen. Auf

weißen Wolkenbahnen zogen himmlische Scharen auf vergoldeten Wagen dahin. Die immateriellen Strahlen des Lichtes wurden in plastische Formen gebracht, Wolken aus gemaltem oder vergoldetem Holz unter die Füße der Heiligen geschoben. Sinnestäuschung war die Losung gewesen, Illusionismus, Einhüllung der Seele in Weihrauch, Licht, Farbe und Musik, damit sie emporgehoben, allen Qualen der Umwelt und des eigenen Denkens entfliehend, glücklich sei in den wenigen Augenblicken übersinnlichen Selbstvergessens.

Das ist vorbei. Der klassische Mensch will sich nicht vergessen. Er haßt den Rausch, die süße Betörung, ja sogar die Musik, wo sie überwältigt. Beethoven war Goethe unsympathisch. War die Auflösung der Fläche in ein Spiel von Licht und Farbe bisher ein besonderes Problem der Malerei gewesen, die Überführung der Lokalfarbe in die von unzähligen luministischen Einflüssen veränderte und bereicherte Reflexfarbe, war die Einzelfigur im Laufe einer jahrhundertelangen malerischen Entwicklung fast völlig aufgesogen worden von Hintergrund und Umgebung, so schlägt dies nun auf einmal in das direkte Gegenteil um. Das Licht dient jetzt einzig der plastischen Modellierung, die Farbe bleibt Lokalfarbe. Ihr wird eine symbolisierende Mission zugewiesen. Die menschliche Figur tritt in den Vordergrund, sehr groß in ihren Massen, klar in den Funktionen. „Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst," sagte Goethe in der Einleitung in die Propyläen. Das Genre, die Landschaft verschwinden fast ganz. Die Plastik trat an die erste Stelle in den Künsten der Zeit. Konnte bisher höchstens von einer malerischen Plastik gesprochen werden, einer gänzlich den Prinzipien der Malerei unterworfenen Kunstgattung, der ein selbständiges Dasein zu führen schlechterdings unmöglich war, so sinkt jetzt die Malerei zur Dienerin der Plastik herab. Die Bilder, wie die Zeit sie liebt, scheinen gemalte Reliefs. Feierte doch dieses soeben seine Neuentdeckung.

Hier hat Thorwaldsen gewisse Verdienste. Auch wieder nicht absolut qualitativ gesprochen, sondern eben in dem oben angedeuteten genetischen Sinne. Das Barock kannte das antike Relief nicht, konnte es nicht kennen; eine Zeit, die in der Überwindung der Fläche ihre Hauptaufgabe sah, konnte sich für diese strengste aller Kunstarten nicht interessieren. Erst mit der bewußten Reinigung der Künste, mit der neuerwachten Vorliebe für klare Be-

grenzung kam es wieder auf. Die Zeitgenossen sahen in ihm die vollkommenste Äußerung ihrer Weltanschauung. Hier war der einfarbige neutrale Hintergrund gegeben, eine Rückwand, die niemals und unter keinen Umständen durchbrochen werden durfte. Vor ihr spielen sich die Handlungen ab, und zwar immer in der Fläche, in der Breitendimension. Nie kommt es vor, daß eine Figur aus ihr heraus nach vorne stürzt. Mit besonderer Sorgfalt wird die Basis akzentuiert, auf der die Vorgänge sich abspielen, und die ein für alle Male jeder weiteren kubischen Ambition eine Grenze setzt. Es ist, um ein Hildebrandsches Bild zu gebrauchen, als ob die Szene zwischen zwei Glasscheiben vor sich gehe. Verkürzungen wie im Barock werden nie gewagt. Im Gegenteil, die Figuren sind mit betonten Zwischenräumen nebeneinander gereiht, die Körper mit Vorliebe in Frontalansicht gedreht, damit alle Funktionen der Glieder sichtbar werden und sogar ein Minimum von Verkürzung vermeidbar ist. Alle Plötzlichkeit, alle Momentaneität ist unmöglich, scheint hier doch jede Bewegung für die Ewigkeit festgehalten. In ruhigen, wohl abgewogenen Gebärden, die in ihrer pathetischen Steigerung nicht selten an die damals eine hohe Stellung im Kulturleben einnehmende Bühne erinnern, bewegen sich die Menschen. Der Ductus der Linie ist von jener edlen Hoheit, die man allein bei den Griechen suchte, jede Komposition reinlich im Gleichgewicht in sich selbst ruhend, Ruhe wiederum im Beschauer auslösend.

Die Kunstgeschichte ist ebensowenig wie die Geschichte eine glatte Rechnung. Ihre Aufgaben gehen selten auf. Als Raffael seine Stanzenfresken schuf, stand die Renaissance in Italien auf ihrem Höhepunkt. Sie herrschte allgemein und unbedingt. Eine Nebenbewegung gab es nicht. Wir wissen von keiner, und es wäre auch keine möglich gewesen. Denn wie selbständig sich diese Denker in Florenz und Rom gebärdeten, wie gegensätzlich sie zum eben überwundenen Mittelalter auch zu fühlen glaubten, alle umfaßte doch eine einheitliche Kultur, und an ihrer Spitze stand noch immer und sogar bewußter denn je zuvor jener dreifach Gekrönte, der an der Spitze der abendländischen Kultur all die Jahrhunderte gestanden hatte. Eben war er im Begriff, einen neuen Abschnitt einzuleiten, das Barock, wozu die Renaissance auf einmal nicht nur nicht mehr als ein Gegensatz, nicht einmal als ein Intermezzo erschien, sondern nur noch als die Vorbereitung.

Mit dem Sturz der alten Mächte ist die Möglichkeit einer solchen einheitlichen Entwicklung, eines Prozesses ohne Nebenprodukte, vorüber. Ende des achtzehnten Jahrhunderts zerschlägt der rationalisierende Geist dieses Gesellschaftsgebäude so gründlich, daß jetzt erst jener Individualismus möglich geworden ist, den man so oft fälschlich in die Großen der Renaissance und der Reformation hineindichtete. Die Kultur verliert die Einheitlichkeit der Ansicht. Sie wird vielartig, sie umschließt mehrere Strömungen, die nebeneinander herlaufen, oft sich kreuzen.

Thorwaldsen war der Ausdruck jener individualistischen, weltanschauungsmäßig-aristokratischen Gesinnung, wie sie die Aufklärungszeit in so Vielen entwickelt hat. Es brauchen nur die Namen Winckelmann, Lessing, Goethe, Wilhelm von Humboldt, Niebuhr, Zoega genannt zu werden. Der junge bürgerliche, sich seiner selbst eben bewußt gewordene Geist flüchtete sich aus diesem Dasein sozialer und wirtschaftlicher Gebundenheit in die freie Welt einer idealen bürgerlichen Hochkultur, in die eines Polyklet, eines Phidias, eines Praxiteles. Man flieht den kalten Norden, wo die Wolken tief herabhängen, Stürme durch dunkle Wälder rasen, wo die Menschen zusammengedrängt in grauen Städten mit verängstigter Seele ihr Leben zwischen Pflichten und Bedrängnissen verbringen. Dieser Existenz kollektiven Seins, aus der sich zu erheben selten jemandem möglich ist, entflieht man nach Rom, um hier in der klaren, sonnigen Luft als ein Einzelner der Kunst des Einzelnen zu leben, ein notwendiger Ersatz für die verlorene mittelalterliche Fluchtmöglichkeit in den Rausch und die Ekstase.

Die Kunst des Einzelnen ist die Plastik, wenigstens jene, die der Klassizismus wieder empfand. Die Kunst der Griechen auf ihrem Höhepunkt ist Rundplastik ebenso wie die des Klassizismus. Als gebietende Vertikale, der sich selbst beherrschenden Säule gleich, steht die Figur da, ohne notwendige Beziehung zur Umgebung oder zu einer Gruppe. „Jede Bildsäule ist eins und ein Ganzes, jede steht für sich allein da“, schreibt schon Herder und wendet sich energisch dagegen, „Bildsäulen malerisch zu gruppieren“. Im Mittelalter und im Barock war das anders gewesen. Da bildete die Figur fast immer nur einen Teil einer Gesamtkomposition, an der sie eine Stimme nur darstellte im großen Chore. Die Plastik war kollektiv wie die damaligen Menschen, in ein Bild eingegliedert, malerisch nur zu begreifen und auch

deshalb nur für eine einzige Ansicht geschaffen. Altarplastik malerische Plastik. Dem setzte das individualistische Unabhängigkeitsbedürfnis der Aufklärungszeit die klassische Skulptur entgegen, die frei schreitenden Jünglinge, die Götterbilder in ruhiger Existenz, menschlich und göttlich zugleich, unnahbar in ihrer Hoheit, lebend im Bezirke des eigenen ihnen ewig anhaftenden Raumes. Das reine Sein im Lichte nach dem Zwang unentrinnbarer Bewegung in den malerischen, von flackernden Flammen erhellten Düsternissen nordischen Lebens, das suchte Winckelmann in Rom und die Goethe, Carstens und Niebuhr. Thorwaldsen hat aus diesem Bedürfnis heraus geschaffen, nicht weil er im Grunde ein „Grieche" war, wie die Zeitgenossen schrieben, sondern weil er ein Nordländer war. Was er bildete, waren die Gestalten seiner Sehnsucht. Er, der Däne, von jenen Küsten mit den langen Winternächten und den Sommertagen, da das von all der Helligkeit erschöpfte Auge hinter dichten Vorhängen den Schlaf erfleht, er, der von Gnomen und Hexen, von Geistern und Trollen gehetzte Germane, schuf sich in Ton und Marmor jene wunsch- und leidenschaftslosen Wesen, deren höchste Wonne das einfache Sein darzustellen scheint. Er wußte nichts von der tiefen Problematik antiken Denkens, wie es Nietzsche ein halbes Jahrhundert später erschaute, er wußte nichts von der oft glühend hervorbrechenden Leidenschaftlichkeit dieses Volkes, von der Spannung ihrer Sinne, wie sie sich später Rodin offenbarte. Er sah nur Ruhe in ihnen. Deshalb hat er, der Germane, einen Griechentypus geschaffen, der auf die Germanen wiederum und hier im besonderen auf jene gelehrten Einzelgänger den tiefsten Eindruck gemacht hat.

Die aber waren doch nur eine ganz dünne Schicht. Das Volk blieb fast unberührt davon. Der einfache Mann kennt jene sublimierte Sehnsucht nicht, die aus den Antrieben sozialrevolutionärer Umwälzung den Klassizismus erschuf. Dinghaft, sachlich, real ist seine Tätigkeit, real sein Vergnügen, real seine Kunst. Die Welt begrifflichen Denkens und begrifflichen Schauens ist nicht die seine. Die Kunst, die aus dem Volke kommt und zu ihm spricht, ist anekdotisch, realistisch. Die Schwanthaler, Klenze und Cornelius blieben in München immer Fremde. Die Glyptothek war dem Altbayern das „Narrische Kronprinzenhaus". Neben jener antikischen Begriffskunst bestand eine realistische Richtung weiter, wie sie als Kern auch im Rokoko enthalten



Gottfried Schadow: Reiter

war. Sieht man einmal ruhig hin, ohne an die Schlagworte von Fremdländerei, Franzosenkunst, Hofstil zu denken, so bemerkt man erst, in welch eminentem Maße dieser Stil anpassungsfähig und demgemäß volkstümlich war. Im Süden war er prunkvoll, ausschweifend in seinen Ausladungen, im Norden realistisch charakterisierend, bohrend, zopfig. In jedes Bürgerhaus zog er ein, in jede Bauernstube. Noch heute lebt er dort sein fröhliches Leben. Von Friedrich dem Großen bevorzugt, der noch in einer Zeit, als schon die gemessene Geradelinigkeit Mode war, in den geschwungenen Linien fortbauen ließ, erhielt er sich in Berlin in Gottfried Schadow, durch Chodowiecki und Tassaert übermittelt.

Niederer Abkunft entstammend, Handwerker, saftig und lebensnah, sachlich und materialfroh, aller gelehrten Abstraktion tief abgeneigt, wie sie in Weimar und Rom gepflegt wurde, ist Gottfried Schadow der Vertreter jener breiten und unverbrauchten Schicht des Kleinbürgertums, das in den Umwälzungen der Jahrhundertwende mit Rechten und Mächten ausgestattet, sich noch lange

seiner selbst nicht bewußt wurde, wie es das gehobene Bürgertum tat, sondern in freudiger Erfüllung der nächsten Tagespflichten dahinlebend, erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts langsam zur Reife gelangen sollte.

Das Grabmal für den Grafen von der Mark (1790) in der Dorotheenkirche in Berlin ist noch voller Dix-huitième bei aller angenommenen Kühle. Auf dem Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen bäumt sich das Barockroß, geführt von einem Genius in flatterndem Gewande. Als römischer Imperator reitet es der König. In bauschigem Schwunge wogt ihm der Mantel um die Schultern, und befehlend weist die Rechte mit dem Kommandostab nach vorne. Blättert man einmal die Zeichnungen durch, breite mit schwarzer Fettkohle angelegte Blätter, oder die flotten Rötelskizzen voller Augenblickssituationen, verfolgt man des Künstlers Schaffen bis zu den Tonmodellen, so fallen die unklassizistisch weichen, blutvollen Formen auf, wie sie Thorwaldsen niemals gesehen hätte. Selbst bei ernsten Sujets kann sich Schadow davon nicht lösen. Bei einer lebensgroßen Statue der Hoffnung, durch den Anker in ihrem christlichen Charakter noch besonders betont, ist das Gewand von der rechten Schulter herabgeglitten, den weichen Busen zur Hälfte entblößend, während es die linke Brust in ihrer knospenden Fülle durchschimmern läßt. Das Gesicht ist weit entfernt von der erdenentrückten Hoheit Thorwaldsenscher Bildungen. Es erinnert in seiner sinnlichen, lockenumspielten Hübschheit noch durchaus an den Typus der abgelaufenen Zeit. Wagte es also Schadow, den menschlichen Akt ohne klassische Purifikation zu geben, so wagte er es auch, den bekleideten Menschen, wie er im Leben wandelte, in die Plastik herüberzunehmen. Jede Idealisierung weist er dabei weit von sich. „Es gibt kein Abstraktum und soll keines geben," schreibt er selbst, „weder in der Natur noch in der Kunst. So gibt es keine schöne ideale Menschheit, sondern vorzüglich schöne Menschen. Wer einen Menschen macht oder bildet, der mache einen Mann oder ein Weib, und zwar von bestimmtem Charakter, so schön er wolle, nur daß man genau seine Individualität kenne und seine Meinung und Bestimmung wisse." Der Sohn des Rokoko, als der er im Entwurf zum Friedrichsdenkmal erschien, entwickelte jetzt nur das in diesem enthaltene realistische Element weiter; handelt es sich doch um keine Gegensätze, da der Realismus eines der wesentlichsten Besitztümer dieser Kunst immer gebildet hatte.



9 · Christian Rauch, Büste Scharnhorsts



10 · Christian Rauch, Friedrichdenkmal in Berlin

1794 ist der Ziethen auf dem Wilhelmsplatz entstanden. Eine Figur im Zeitkostüm. Der General in verschnürter Husarenuniform, den Dolman um die Schulter, die Pelzmütze auf dem Kopf. Mit gekreuzten Beinen steht er kerzengrade an einen Baumstamm gelehnt. Die Linke ist auf das Schwert gestützt, die Rechte sinnend ans Kinn gelegt. Höchst geschlossen in der Blockwirkung, zweifellos als Denkmalsplastik vollendet, aber wie unklassizistisch, wie malerisch! Welche Unsumme im Grunde doch gänzlich unplastischer Schnüre, Knöpfe, Troddeln, welch farbiges Leben in dem häßlichen, tief gefurchten Gesicht. Man besehe die rechte Hand. Jede Ader, jeder Knorpel ist herausgehoben und durchgearbeitet, ein Schlag für jeden Klassizisten. Hatte nicht Herder ganz unzweideutig gesagt: „Diese Adern an Händen, die Knorpel an Fingern, die Knöchel an Knien müssen so geschont und in Fülle des Ganzen verkleidet werden; oder die Adern sind kriechende Würmer, die Knorpel aufliegende Gewächse dem stillen, dunkel tastenden Gefühl."

Am schlagendsten aber wird der Unterschied, wenn man eines der Reliefs Thorwaldsens mit einem jener vom Sockel des Denkmals vergleicht. Dort alles auf ein Minimum von Bewegung reduziert, sonnige Stille; hier stärkstes Leben. Pferde bäumen sich, stürzen, Säbel blitzen durch die Luft; das Getöse des Kampfes darzustellen, scheint angestrebt; sogar der Dampf wird modelliert wie im Rokoko. Dort alles in der Breitendimension entwickelt, Vermeidung jeder Verkürzungen, aller Überschneidungen, Klarlegung sämtlicher Funktionen; hier vier hintereinander gelegte Ebenen, vier Pferde nebeneinander in den Tiefenraum hineingestellt, mit fast illusionistischer Technik, gewagte Verkürzungen, wie etwa ein von der Kruppe aus gesehener Gaul. Dort Reduktion der Szene auf eine Versammlung von Menschen in ruhiger Coexistenz; hier eine Masse naturalistischen Gerätes, reiterliche Bewegungen und Stellungen, die alles besitzen, nur nicht die Schönheit gelöster Glieder.

Das war konsequenter Realismus, aber er war auch nicht jedermanns Sache. Das gehobene Bürgertum, das eben an die Seite des Adels eingerückt war, eine eigene eingeborene Kultur nicht besaß, und durch Erwerbung von Bildung seine Existenzberechtigung nachweisen mußte, schätzte die Schadowschen Derbheiten nicht sehr. Was man verlangte, war eine Kunst, die nicht auf alle Lebenswahrheit verzichtete, und sich einzig in abstrakten Regionen

bewegte, wie jene Thorwaldsens, hinwiederum aber auch keine Häßlichkeiten mehr zeigte, wie es die des alten Schadow tat.

Christian Rauch befriedigte dieses Bedürfnis vollständig, so vollständig, daß man in Berlin sagen konnte, Schadows Ruhm sei in Rauch aufgegangen. Rauch ist der Kompromiß. Den kräftigen Schichten des breiten Volkes entstammend, Sohn eines Kammerdieners, ohne höhere Schulbildung, ja selbst sieben Jahre lang in dieser Stellung am preußischen Hof, wird er Thorwaldsenschüler in Rom unter dem geistigen Einfluß Wilhelms von Humboldt. Als er den Sarkophag der Königin Luise in Rom fertiggestellt hatte und ihn expedierte, stopfte er ihn mit antiken Autoren voll. Dies also ist der Mensch. Ein gesunder klarblickender Preuße aus der Mittelschicht, affiziert mit den Bildungsambitionen seiner Zeit. Nicht anders seine Kunst. Thorwaldsenscher Klassizismus unter Vertiefung des Charakteristischen, oft belebt durch romantischen Schwung. Prachtvolle Portraitbüsten. Frauenköpfe von edlem Schnitt in klassizistischer Formenbehandlung. Stumpfnasen sind gemildert, Falten geglättet, die Stirn ruhig emporgewölbt, die Proportionen ausgeglichen. Die Männerköpfe sind mehr auf das Charakteristische gearbeitet. Tiefgegrabene Furchen bieten dem Licht Gelegenheit zu reicher malender Arbeit. Immer aber ist der Gesamteindruck fest zusammengenommen und ins Bedeutende hinaufgehoben. Die Goethebüste galt den Zeitgenossen als der beste Ausdruck der Idee des Weimarer Olympiers. Die Tendenz zur ideellen Abstraktion ist überhaupt vorherrschend in Rauchs Schaffen, ganz im Sinne klassizistischer Anschauung. Sein erster Entwurf für das Friedrichdenkmal von 1831 zeigt die Trajansäule und den König davor als römischen Imperator auf klassischem Rosse. Vergleicht man den Entwurf mit dem Schadowschen, so bemerkt man erst recht die unterstrichene Klassizität Rauchs. Knappe Modellierung, verhaltene Pathetik, Steigerung der Formen ins Absolute. Als die Helden der Freiheitskriege, die Scharnhorst, Gneisenau, Blücher und Bülow, darzustellen waren, die in antiker Verkleidung wiederzugeben doch nicht anging, fand Rauch eine Vermittlung. Von der schlichten Stehstellung Schadows wich er ab und gab seiner antik entwickelten Figur durch interessante Drehungen und Wendungen, durch Kontrapost und Übergreifen eine, wie er glaubte, höhere Bedeutung; die Uniform, die Schadow noch getreulich mit allen Schnürchen

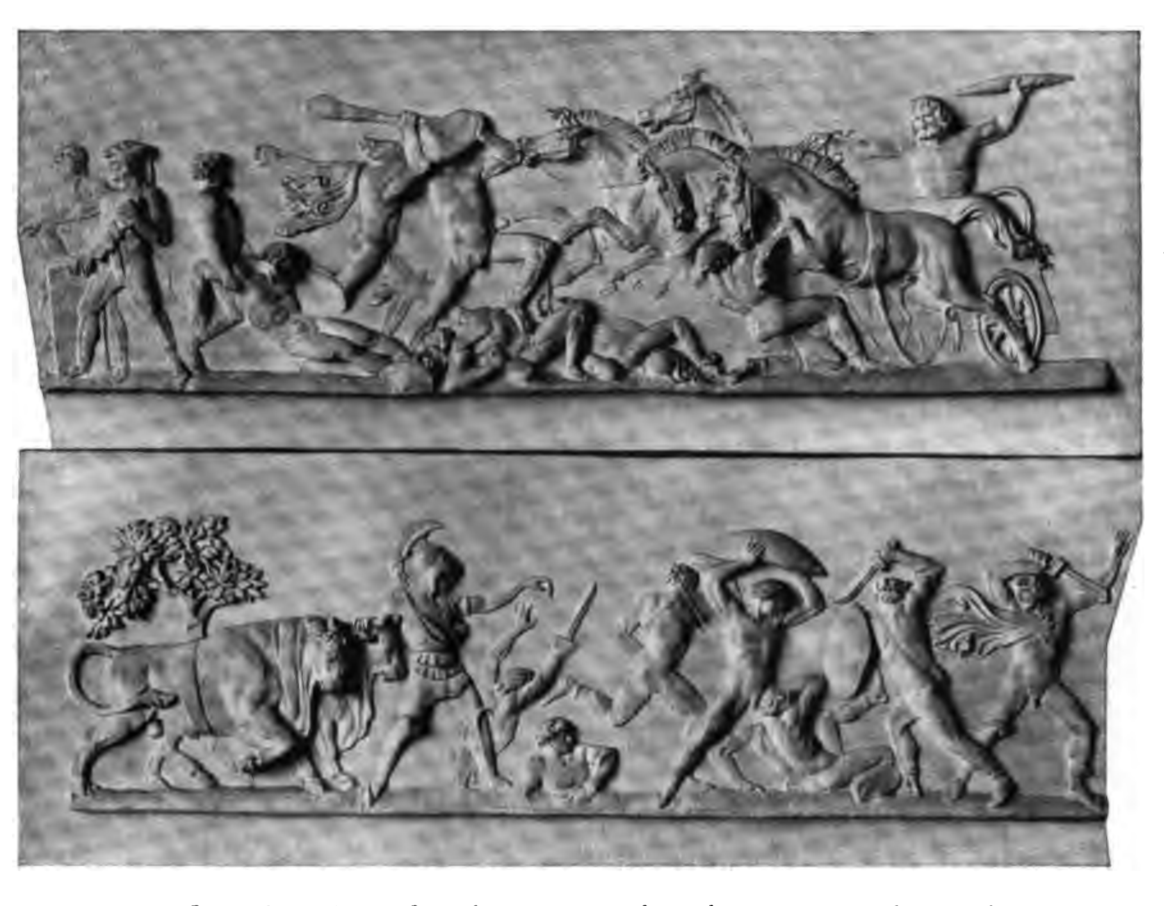


Christian Rauch: Entwurf zum Friedrichdenkmal

und Quästchen wiedergegeben hatte, maskierte er durch das antik-barocke Versatzstück eines zeitlosen Mantels, der in gewaltigem Schwunge die Schultern umwehte, die der Mode unterworfenen Uniformdetails bedeckte und dabei auch der Figur eine imponierende Gesamtansicht sicherte. Malerisches Leben erwachte in den unruhigen diagonalen Faltenzügen. Der antiken Aufgabe des Mantels, die Figur ruhig zu foliieren, wurde er entfremdet und zum technischen Bravourstück gemacht. Viel unechte Pathetik, Empiretheaterdonner kam dadurch in die Skulptur hinein, wovon der biedere Realismus Schadows noch nichts gewußt hatte. Aber den Zeitgenossen gefiel das. Das werktägliche Kostüm war gewahrt, die Steigerung ins Erhabene, die der Gebildete nicht entbehren konnte, war undiskutierbar vorhanden.

Doch auch hierbei durfte Rauch nicht stehen bleiben. Er mußte den ganzen Leidensweg bis zum Realismus der Kanonenstiefel, der Spitzenjabots

und der Riemenschnallen gehen, der ihm, dem Thorwaldsenschüler, so zuwider war. Die Folge seiner Entwürfe zum Friedrichdenkmal, von 1831 bis zu dessen endlicher Vollendung 1851, stellt ihn dar. Jeder neue Entwurf eine neue Station. Stückweise wird die Antike dem Willen des Königs und dem Geschmack der Menge geopfert. Verzweifelt sucht Rauch da und dort noch etwas zu retten: den König in halb idealer Tracht, barhäuptig mit Mantel, ohne Bügel reitend, auf dem Sockel Genien, ideale Kämpfe, Symbole. Alles muß weichen. Was am Ende zustande kam, war der bekannte Tafelaufsatz vor der Bibliothek in Berlin. Der Historismus hatte gesiegt. Statt einer Verewigung Friedrichs des Großen, des Schöpfers der preußischen Großmacht, ein patriotisches lebendes Bild in drei Abteilungen. Oben der Alte Fritz nach Chodowiecki. Aus den Zeichnungsmappen des Rauchmuseums kann man ersehen, daß Rauch ihn eingehend studiert hat, eine volkstümliche Anekdotenfigur mit Dreispitz und Krückenstock. Der die Schulter umwallende Mantel soll für die imponierende Wirkung sorgen. Auf dem Postament vier fürstliche Generale an den Ecken auf tänzelnden Pferden, dauernd eine Gefahr für die Heerführer und Gelehrten bildend, die dazwischen in stummem, pathetischem Gebärdenspiel das ungemütliche Leben an ein Relief angelehnter Freifiguren führen. Rauch ist hier seiner künstlerischen Tradition völlig untreu geworden. Aus dem strengen antiken Flachbild, wie er es in wahrhaft musterhafter Weise beim Blücherdenkmal gegeben hatte, aus dem technisch durchaus konsequenten, realistisch-illusionistischen Relief Schadows hat er ein „Schlachtenpanorama" gemacht. Gewiß, die Einheit der Rückfläche ist gewahrt. Die Freifiguren heben sich deutlich davor ab. Trotzdem ist die Art, wie zwischen den Flachreliefs und den Reitern durch Quasifreifiguren vermittelt wird, ein künstlerisches Ausgleiten. Dazu kommt noch, daß der Realismus auf dem Sockel etwas sehr weit getrieben wird. Man glaubt kaum, den begeisterten Schüler Wilhelms von Humboldt in dem Künstler wiederzufinden, der mit wahrer Wonne die Warzen auf den Gesichtern anbringt. Sein ehemals so sicherer plastischer Geschmack, der besonders in den verschiedenen Portraitbüsten zum Ausdruck kam, hat den Künstler beim Friedrichdenkmal sehr im Stich gelassen. Wenn das Material dort auch nicht Marmor ist, sondern Bronze, so durfte er trotzdem alle diese Pferdezügel, Bügelriemen, Schnallen, Hemdkrausen, Säbelscheiden nicht



11 · Ludwig Schwanthaler, Reliefs

Phot. Riehn u. Reusch, München



12 · Ernst Rietschel, Lessingdenkmal



13 · Friedrich Drake, Gruppe von der Schloßbrücke in Berlin



14 · Julius Hähnel, Bacchusrelief

machen. Sein Vorbild hat denn auch in der Zukunft sehr verderblich gewirkt.

Faßt man zusammen, so kann das Gesamturteil über Christian Rauch bei weitem kein so günstiges sein, wie es die Mitwelt über ihn hatte. Belhomme, Bildungsphilister von zweifellos schönem Talent, ja von hervorragender Portraitbegabung, hat er allzusehr dem Tagesgeschmack gehuldigt, den Königen, Prinzessinnen und Gebildeten nach dem Sinn gearbeitet, um den Eindruck einer künstlerisch geschlossenen Persönlichkeit von aufwärtsweisender Bedeutung zu hinterlassen. Seine liebenswürdige, verbindliche Kompromißnatur hat ihm eine zeitliche Berühmtheit geschaffen, die nur wenigen beschieden ist; um den großen Nachruhm brachte sie ihn.

SPÄTKLASSIZISMUS, ROMANTIK, REALISMUS UND NEUBAROCK

Schadow hat erstaunlich wenig auf die kommende Generation gewirkt. Man empfand ihn teilweise als ein Stück Rokoko, wofür man augenblicklich den Geschmack verloren hatte, wenn auch die Möbelformen später in den fünfziger Jahren wieder geschweifte Formen annahmen. Rokoko war Aristokratismus von jener Selbstverständlichkeit, jenem lachenden Übermut einer bevorrechteten Kaste, wie man ihn in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im Tiefsten haßte. Gewiß, Deutschland hatte auch seinen Adel, und besonders in Preußen in der Umgebung Friedrich Wilhelms IV. nahm er sogar eine recht bedeutende Stelle ein; aber diese pietistischen Gardeoffiziere, wie sie uns Cornelius und Veit auf ihren Jüngstegerichtbildern erhalten, haben wirklich mit jenem des Dix-huitième nichts zu tun, nicht einmal mit den Marquis und Herzögen, die im Gefolge Ludwigs XVIII. in Frankreich ihren Einzug wieder gehalten hatten. Der preußische Adel war karg und sparsam, fromm und fleißig. Nicht umsonst hatte ihn der zweite Preußenkönig durch seine harte Schule laufen lassen. Der kühle klassizistische Stil paßte zu ihm wie die knappen Uniformen, die fast alle seine Angehörigen trugen.

Aber nicht nur seiner Rokokoabkunft wegen liebte man Schadow nicht. Er war auf der anderen Seite wieder zu nüchtern, um den Bedürfnissen des jungen Bürgertums zu genügen. Dieses philosophierende und ästhetisierende Geschlecht, das zu Schelling und Hegel ins Kolleg lief, wollte bedeutende Gebärden sehen. Man nahm dabei gerne etwas Schauspielerei mit in den Kauf. Daß Schelling unter Vortritt zweier kerzentragender Pedelle zur Vorlesung schritt, das weißlockige, noch immer jugendliche Haupt zurückgeworfen, fand man ganz selbstverständlich, genau so, daß der weimarische Geheimbderat, die Ordenssterne an der Brust, seine Besuche empfing. Empirepathetik und romantischer Schwung trafen zusammen. Darum ist der von Rauch erfundene, über die Alltagskleider geworfene Mantel auch kein Zufall. Er ist der durchaus zutreffende Ausdruck des Zeitempfindens.

An Rauch schloß sich fast die gesamte Bildhauerschaft an, die bis in die siebziger Jahre hinein Deutschland beherrschte. Der in Thorwaldsens strengen Bahnen wandelnde Friedrich Tieck war nicht imstande, seine Zeit lange zu fesseln. Die Verbindung von Realistik im Porträt mit Steigerung des Gesamteindruckes der Persönlichkeit durch Manteldraperien ist bezeichnend für die folgende Epoche. Unter dieser Voraussetzung wird das Modekostüm ein für allemal angenommen. Selten wagt ein Bedeutender, auf das kostbare Requisit der Draperie zu verzichten, so der hochbegabte Rietschel auf seinem Herderdenkmal in Braunschweig. In prachtvoller Ruhe und eleganter Sicherheit steht der Dichter da, barhäuptig im Sinne seiner eigenen Schrift, aber im Zeitkostüm, in Kniehosen mit Jabots und Manschettenkrause. Auch Rietschels Schiller- und Goethe-Denkmal ist eine achtenswerte Tat, wenn auch vielleicht für unsern Geschmack etwas aus dem Geiste des gebildeten Spießbürgertums gesehen. Aber immerhin, man schrieb damals 1857. Im Grunde wird in der Folgezeit bei der Denkmalsplastik nur noch das Postament abgewandelt. Die Statue bleibt konstant. Es sind Stehfiguren mit wechselnder Beinstellung, Sitzposen im Anschluß an Rauchs Max-Joseph-Monument in München. Die Arme agieren in leeren Gebärden, die Köpfe blicken in unvermeidlicher Weltentrücktheit in die Ferne. Zuerst noch ruhiger, wird nach und nach Blick und Haltung immer forcierter. Ohne viel Mühe läßt sich eine ganz lehrreiche Entwicklungslinie aufzeichnen. Was sie unzweideutig beweist, ist die fortschreitende Formalisierung der Rauchschule. Gute technische Tradition, zuviel Erziehung, als daß ausgesprochene Geschmacklosigkeiten zutage kämen, wie dies in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Regel wurde, aber anderseits eine völlige Loslösung von der allgemeinen Geistesentwicklung. Während die Zeit die grundlegendsten inneren Wandlungen erlebte, das Einrücken der materialistisch-naturalistischen Mächte in die Plätze des Idealismus, während diese Welt der Erscheinungen von Ingenieuren und Chemikern, von Bankleuten und Naturforschern besetzt ward, wurden die idealistischen Kompromißprodukte der Rauchschule einzig formal abgewandelt, einzig dem Prinzip eines gedankenlosen Atelierschlendrians folgend. Dies zu zeigen, ist die Absicht der hier folgenden, wenig erquicklichen Ausführungen.

Das Denkmal vom Anfang des Jahrhunderts war einfach. Dies entsprach

dem Sinne der Zeit. Es ging nicht über die Vorführung einer einzigen Figur hinaus; dies entsprach der Tendenz des Klassizismus, wie wir sie im ersten Kapitel eingehend betrachten konnten. Als Typus mag das Maximiliandenkmal Thorwaldsens in München (1839) gelten. Der Kurfürst in zeitgenössischer Panzertracht als Feldherr zu Pferd, nach vorne weisend, auf ganz einfachem Postament. Weiter das Schillerdenkmal Thorwaldsens in Stuttgart (1839), eine antikisch-romantische Stehfigur mit gerafftem Mantel auf einfachem, reliefgeschmücktem Sockel. Endlich Rauchs Scharnhorst und Blücher. Die Rauchschüler E. Rietschel und Friedrich Drake haben den Typus noch kurze Zeit erhalten. Aber eben derselbe obengenannte Rietschel führt 1843 auf seinem Denkmal König Friedrich Augusts I. in Dresden etwas ein, was überaus gefährlich werden sollte. Das Denkmal ist Rauchs Max-Joseph-Monument in München (1835) nachgebildet. Dort erschienen vier Löwen in die vier Ecken des Sockels eingeschmiegt, ebenso an den beiden Breitseiten die Figuren der Felicitas Publica und der Bavaria. Rietschel vermählt seinen vier Postamentecken vier ideale Figuren: Gerechtigkeit, Milde, Weisheit und Frömmigkeit, alte Barockerinnerungen von Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin, im Sinne des strengen Klassizismus gebändigt. Einstweilen sind es noch ganz bescheidene und ruhige Stehfiguren in schöner glänzender Bronze, in den Händen die üblichen Symbole haltend. 1856 erscheinen sie wieder, und zwar an dem von Max Wiedemann verfertigten Ludwig I.-Denkmal in München, vor den abgeschnittenen Ecken stehend, also dem Block des Postamentes noch einbezogen. Genau ebenso geht Friedrich Drake in Berlin vor. Sein Schinkeldenkmal vor der alten Bauakademie, in den sechziger Jahren entstanden, zeigt ebenfalls die vier Tugenden, aber schon plastisch stärker hervortretend, trotz ihrer Verwendung als Karyatiden. Weiter sind sie zu finden auf dem Freiherr vom Stein-Denkmal von Schievelbein, einem Schüler der Berliner Akademie (1868), nunmehr ganz vom Postament gelöst, frei an den vier Ecken stehend, also fast ein wenig an die vier Reiter des Rauchschen Friedrichdenkmals erinnernd.

Anscheinend war es Ernst Hähnel, der 1866 mit seinem Denkmal Friedrich Augusts II. in Dresden dazu überging, die vier Stehfiguren in sitzende zu verwandeln. Die Symbole und Gebärden werden besonders aufdringlich. Damit ist die Hemmung überwunden. Am Denkmal Friedrich Wilhelms III.



15 · François Rude, Marseillaise



16 · Antoine Louis Barye, Löwin

im Lustgarten (1876), verfertigt von dem direkten Rauchschüler Albert Wolff, häufen sich schon die Sitz- und Stehfiguren um das Postament. Trotz beibehaltenem klassizistischen Ornament wird eine wenn auch einstweilen noch leise barocke Note bemerkbar. Der Grundriß bewegt sich in starken Ausladungen, Voluten rollen in bedeutender Schwellung am Postament herab, Gewänder lappen über den Rand der Basis, die Figuren winden sich in unruhigen Drehungen, ohne daß ein ersichtlicher Grund dafür vorhanden wäre. Der Rietschelschüler Donndorf, der noch bei seines Meisters Reformationsdenkmal hatte mithelfen dürfen und bei den, wenn auch nicht in unserem Sinne aufzufassenden, Sitzfiguren mit Hand angelegt hatte, gibt 1879 seinem Cornelius in Düsseldorf zwei sitzende Idealfiguren mit sehr weichfaltigen, die Basis überquellenden Gewändern; Calandrelli läßt ihrer vier sich 1866 bei seinem Friedrich Wilhelm IV.-Denkmal auf der Treppe der Nationalgalerie auf den vier Ecken des Sockels niedersetzen. Dieses fürchterliche Schema ist populär gewesen. Je nach Rang gibt man den zu verewigenden Gestalten zwei bis vier bis sechs und mehr Ruhmesverkünder auf ihr Postament. Man findet sie überall, an Zumbuschs Maxmonument (1875) in München, an den verschiedenen Siegesdenkmälern, die nach 1871 aus dem Boden schossen, und die selbst nur namentlich zu erwähnen von Übel wäre. Später, als das Barock sich durchgesetzt hatte, sitzen diese Damen dann überall herum, auf Brunnenrändern, Treppenstufen und Postamentecken, ihre Gewänder bis tief zum Beschauer herabschleifend. Schuld an dieser Entwicklung ist zweifellos die Rauchschule, der ihr Meister in der Zügellosigkeit seines Friedrichdenkmals ein so wenig gutes Beispiel hinterlassen hatte. Wie verderblich diese Anhäufung von Menschen und Pferden gewirkt hat, ermißt man erst ganz, wenn man einmal Siemerings an Geschmacklosigkeit kaum mehr zu überbietendes Siegesdenkmal in Leipzig (1897), ein wahres Schandmal der Denkmalskunst des neunzehnten Jahrhunderts, mit Rauchs Friedrichsmonument vergleicht, woher der Weg über Zumbuschs Maria-Theresiendenkmal in Wien führt. Gewiß, man soll beide Werke überhaupt nicht in einem Atem nennen, bei Rauch die Pferde hereingenommen in den Sockelblock, hier sinn- und direktionslos vorreitend und dadurch das ganze Denkmal auseinanderziehend; dort die Stehfiguren wohl abgewogen gegenüber der Gesamtdimension, bei aller Vertikalität in den Köpfen immer die verbindende und unterordnende Hori-

zontale wahrend, hier klotzige, freistehende Figuren mit spitzen Fahnen ohne Mäßigung und Zucht. Aber trotzdem: das Friedrichsdenkmal ist das Samenkorn gewesen. Die Manege, das Zeughaus, sie sind hier schon da. Nur glitt man im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts noch nicht so schlimm aus, wenn es einmal vorkam, wie Ende des Jahrhunderts, wo man sich dann gleich mit einem lauten Plumps hinsetzte.

Hat die Monumentalplastik in Deutschland sich verhältnismäßig lange in klassizistischen Bahnen bewegt, was mit der Tendenz zusammenhängt, die zu feiernden Persönlichkeiten sozusagen im Sonntagsanzug und Sonntagvormittagskirchgangsstimmung in erhobener Psyche und erhebender Darstellung vorzuführen, wozu die Mischung von Antike, Romantik und Realismus der Rauchschule sich vorzüglich eignete, so schleichen sich in die profane Skulptur der Zeit langsam barocke Elemente ein, die zusammen mit verstärkter Realistik sich zwanglos in die allgemeine Geistesentwicklung einordnen.

Ein gewisser realistischer Zug lebte als Schadowsches Erbe, innig verknüpft mit berlinischer Geisteshaltung immer in der Rauchschule fort. Friedrich Drake hatte davon seine besten Vermögensteile erhalten. Dieser vornehme Künstler, der auch in der Denkmalplastik nur die guten Geister der Rauchschule um sich zu versammeln wußte, der unter anderen das reizvollste Denkmal Berlins, das Standbild Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten geschaffen, hat eine Reihe allzuwenig bekannter Kleinarbeiten hervorgebracht. Da sind vor allem seine Statuetten, darunter diejenigen der beiden Humboldt, von denen wiederum eine des alten, ganz verschrumpften und greisenhaft gebückten Wilhelm eine wahrhaft erschütternde Kraft besitzt. Da sind weiche Mädchenkörper mit jener bezeichnenden Biedermeiersinnlichkeit und Anmut in der Rundheit ihrer glatten Glieder modelliert. Bei den Gruppen von der Schloßbrücke stammen die besten von ihm und dem trefflichen Bläser; Schievelbein, Wredow, Emil und Albert Wolff, Möller und Wichmann haben die anderen gemacht. Keine bedeutenden Leistungen, aber nicht unangenehm auffallend. Die Pathetik erinnert etwas an das Theater, das Prinzip ruhigen Stehens, das Thorwaldsen vielleicht als höchste Errungenschaft seines Kampfes gegen die Momentaneität des Barocks hatte vererben können, ist leider nicht überall gewahrt; aber trotzdem, der Gesamteindruck ist mit wenigen Ausnahmen nicht unangenehm. Ähnlich geht Hähnel auf seinem

berühmten Bacchusrelief am alten, 1869 abgebrannten Hoftheater vor (1840). Das Thorwaldsensche Reliefprinzip ist gelockert, wie es schon Schwanthaler zu tun begonnen hatte. Es werden Figuren hintereinander geschoben, Gewänder flattern auf, kleine Michelangeloerinnerungen mischen sich ein. Aber der Grundsatz des klassischen Reliefs, die Entwicklung in der Breite, ist peinlich festgehalten. Der Ductus ist sehr edel, die Komposition von einer an Cornelius erinnernden Sicherheit. Nur jener verstand es, einer Gestalt durch einen in ihrem Rücken hochgehobenen Mantel eine Folie zu geben, Figuren zu dreien und vieren zusammenzunehmen und dann quasi als homogene Masse handeln zu lassen. Dabei kündet eine ziemlich tiefe Bohrung an, daß mit malerischer Lichtwirkung gerechnet wurde. Auch Bläser hat sich übrigens im Laufe seines Lebens langsam zum weicheren barockeren Stile hin entwickelt.

Aber im Grunde war das doch nicht recht viel. Der neue Anstoß kam von Frankreich. Der Anfang der dortigen Entwicklung ist fast wie in Deutschland. Da sind die reinen Klassizisten Canova-Thorwaldsenscher Abkunft: A. D. Chaudet und Fr. Bosio, als Romanen mehr der süßen Schönheit des Italieners als der Herbigkeit des Nordländers zugeneigt; David d'Angers, dessen Wort: „Wo immer die Plastik die Malerei beeinflußt hat, ist diese dadurch auf den Weg des Edeln und Nützlichen gewiesen worden," ihn als echten Klassizisten kennzeichnet; da ist François Rude, der von der Antike herkommend (man kann es an seinem Meleagerfries für Schloß Tervueren zweifellos feststellen) unter Aufnahme realistischer Momente zu einer malerischen Romantik übergeht.

Was die deutsche und die französische Plastik unterscheidet, ist das nationale Temperament. Rauch war bei allem Schwung, der ihn ab und zu erfassen konnte, man denke nur an sein Blücherdenkmal oder an die Statue Alexander I., doch ein kühler Norddeutscher. Seine wallenden Mäntel sind der Theatergarderobe erborgt. Rude ist ein heißer Franzose. Gewiß, auch seine Gebärden sind theatralisch, aber es ist echtes romanisches Theater. Er erinnert ungemein an Delacroix. Mit welch waffenklirrendem Dröhnen ziehen diese Freiwilligen der Republik von 1792 auf dem Relief des Pariser Triumphbogens (1836) dahin. Das ist ganz die buntfarbige kriegerische Romantik des Julikönigtums. Unter dem Grau einer ruhmlosen Gegenwart träumte man

von den Taten der Väter in den Jahren des großen Korsen. Ähnlich empfand man ja in Deutschland auch, aber die Glut reichte doch nur bis zu der additionalen Tat des Friedrichdenkmals. Rudes Komposition wirkt wie ein einziger Schrei, der in voller Realität dem Munde der Siegesgöttin zu entquellen scheint, die über den Köpfen der Krieger dahinrast. Auf das Zeitkostüm hat man durchaus verzichtet. Es scheinen römische Legionssoldaten mit den wallenden Bärten der Kelten, teils in Panzer gehüllt, teils nackt, von jener sich fühlenden prachtvollen Nacktheit, die nur ein wahrhafter Bildhauer erschaffen kann. Vergleicht man die gutartigen Krieger auf der Berliner Schloßbrücke, die etwa gleichzeitig entstanden sind, mit diesem Werk, dann erkennt man erst, was aus dem Thema vorstürmender selbstbewußter Männer gemacht werden konnte, wenn es an Stelle tüchtiger Akademiker ein Plastiker von Geburt in die Hand bekam. Rudes Werk ist der Todesstoß des Klassizismus. David d'Angers hat ihn deutlich gefühlt und sich scharf gegen Rude ausgesprochen: „La passion qui grimace aux heures les plus solennelles est ridicule. La laideur n'entraîne pas, et le visage de la liberté tel que Rude l'a rendu est hideux." Gebaut ist die Gruppe so streng wie irgendeine. Dreieck. Parallelität der Beine. Als absolute Vertikale die Mittelfigur. Der Körper in breiter Frontalität. Ihr innig angeschlossen ein nackter Jüngling zu einer einzigen Bewegung mit ihr verschmolzen. Beide Profilköpfe einander zugekehrt, gleichsam einander durchdringend. Die übrigen zurückgedrängt, Folien nur für die Vertreter eines ganzen Volkes. Aber bei aller Idealität der Auffassung klassischer Provenienz das malerische Bild der Waffen, das weit und bauschig in riesigen Falten und flatternden Säumen wehende Kleid der Siegesgöttin. Breite Flächen, nicht zu tief gegraben, daß flackernde Unruhe lärme, aber immer tief genug, daß absolute Formen entstehen und die Gestalten über das Zufällige des umgebenden Lebens hinausgehoben scheinen. Ein Werk der Romantik, wie es Deutschland nicht besitzt.

Die romantische Plastik arbeitete wieder mit Illusionen; sie war in Frankreich entscheidend beeinflußt durch die Malerei, und zwar durch eine Malerei, die als Reaktion gegen David wieder malerisch dachte. In Deutschland war das anders. Da kann von einer malerischen Romantik, die Macht gehabt hätte, nicht gesprochen werden. Es bestand wohl eine solche, in Heidelberg, Dresden und Hamburg, aber herrschend waren die Cornelius und Overbeck, die Steinle

und Veit, die bewußt plastisch dachten. In Frankreich stößt der malerische Illusionismus durch. Man wird an die Grabdenkmäler des achtzehnten Jahrhunderts erinnert, wenn man Rudes Napoleon (1847) erblickt. Wie die Toten dort die Deckel ihrer Särge öffnen, um am jüngsten Tage herauszusteigen, so hebt hier der schlafende Kaiser die weiche marmorne Decke vom Haupte, unter der er schlummernd gelegen. An und für sich ein Abstieg mit Hinblick auf das Wesen plastischen Gestaltens. Momentaneität, Theaterillusion können nie der Sinn von Steinplastik sein. Trotzdem soll man einem Genie wie Rude die Bewunderung nicht versagen.

Romantik im Sinne der Franzosen, das heißt nicht süße Träumerei und stille Wehmut, sondern Kampf, Blutdurst, rasende Leidenschaft, sie findet sich in Frankreichs bedeutendem Tierplastiker Antoine Louis Barye. Seine Tiere sind realistisch, trotzdem sind sie mehr. Sie scheinen in ihrer eigenen Art gesteigert zu sein, gleichsam die edelsten Produkte ihrer Rasse. Keine klassischen Idealtiere von stilisierten Formen, keine Wappenfiguren mit gelockter Mähne oder mit der Kugel unter der Tatze, wie Arsène Alexandre so hübsch sagt, auch keine Naturabgüsse mit allen Zufälligkeiten des betreffenden Exemplars, sondern die Bestien in königlicher Freiheit, scharf beobachtet in ihrer charakteristischen Eigenheit, exakt modelliert, aber mit demselben Schwung, den Delacroix seinen Tieren zu geben wußte. Die tiefgrabende Technik des malerischen Realismus hatte eingesetzt. Der Weg zu der Plastik des zweiten Kaiserreiches, zu Carrier-Belleuse und zu Carpeaux ist nicht mehr weit.

Jean Baptiste Carpeaux gehört zu jenen Bildhauern, deren Werk wir heute vom Standpunkt unseres augenblicklichen plastischen Empfindens, das wir im weiteren noch ausführlich zu begründen haben werden, mit Leidenschaft ablehnen. Trotzdem erscheint uns seine Kunst so geschlossen, so einzigartig bezeichnend für seine Zeit, und auch wieder, gemessen an dem, was Deutschland gleichzeitig hervorbrachte, so bedeutend, daß die eingehende Behandlung seiner Werke wohl gerechtfertigt ist. Carpeaux führt Rude folgerichtig fort. Als traditionsbewußter Franzose knüpft er bei den realistischen, malerisch gesehenen Porträtköpfen eines Houdon an. Die letzten klassischen Fesselungen Rudes läßt er fallen. Seine Kunst sprengt die selbstgesetzten Schranken, um sich jener virtuosen Universalität der Darstellungsmöglich-

keiten zu nähern, auf die wir im Rokoko hingewiesen haben. Eine Bescheidung auf das, was Plastik soll oder Plastik kann, gibt es nicht mehr. Immer wieder tauchen bei Bildhauern und Ästhetikern vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts wohlerwogene Maximen von den Grenzen der Bildhauerkunst auf; um nur Namen wie Winckelmann, Herder, Goethe, David d'Angers zu nennen. Dies hörte jetzt auf. Die Grenzen der Plastik haben sich aufgelöst, das heißt die Plastik ist völlig malerisch geworden. Will man sich, wie beim Rechnen, durch eine „Probe" kontrollieren, so braucht man nur einmal die Zeichnungen der Bildhauer durchzusehen. Rauch war unbedingt in seinem Innern Plastiker von Vokation. Seine Zeichnungen sind wohl schlecht, aber es sind Zeichnungen eines Bildhauers. Mit hartem spitzen Stift holt er die Hauptformen heraus, sucht er das Funktionelle der Figuren auf, sieht er sie als scharfbegrenzte, in sich selbst ruhende organische Gewächse im Raume. Schadow und Thorwaldsen sind plastische Zeichner von höchstem Range. Auf einer Federzeichnung Thorwaldsens kann man die Formen mit Händen greifen. Hier wird in Rundheiten gedacht. Präzise sind die Konturen, die Gelenke unbeirrbar deutlich, die Muskeln unter der Haut fühlbar. Und darüber hinaus in jedem Strich eine so ausgesprochene Plastizität des Empfindens, daß er sofort als der Hand eines Bildhauers entstammend erkannt werden muß. Kaum anders bei Schadow.

Bei Carpeaux nichts dergleichen. Seine Zeichnungen sind die eines Malers und zwar eines hochbegabten. Bei der Versteigerung seines Nachlasses, 1913 in Paris, konnte man sie mappenweise bewundern. Er sieht in Massen von Hell und Dunkel, er löst die einzelne Figur auf, umreißt sie mit nervösen, fahrigen, dünnen Konturen, unterstreicht Charakteristika, holt mit weißer und schwarzer Kreide überraschende Gegensätze hervor, die aber mit dem Funktionellen nichts zu tun haben, ganz wie es das achtzehnte Jahrhundert getan. Wie hingehaucht sehen seine Porträtskizzen manchmal aus. Dünne Andeutungen von Augenblickseindrücken, immer den Beschauer eine Menge ergänzen lassend. Nie käme man darauf, daß es sich hier um Studien eines Bildhauers handelt. Ähnlich geht es auch mit seinen Ölskizzen, „Ball in den Tuilerien" (1867) war eine solche genannt, die bei jener Auktion auffiel. Man denkt an Menzel, wenn man sich dieses Meeres von Licht erinnert, in dem



Jean Baptiste Carpeaux : Paul und Virginie

die tanzenden Paare völlig konturlos aufgelöst schienen. Auf der Estrade der Kaiser, die Kaiserin und der Hof, saftig, locker hingestrichen, malerisch im höchsten Grade, virtuos, von jener verfeinerten Sinnlichkeit, die der französischen Malerei eigen ist. Damit ist die Art der Bildhauerei des Künstlers bestimmt. Seine Porträtbüsten sind Überwindung aller Schwierigkeiten. Jugendlicher Liebreiz, Eleganz, spitzenbesetzte Decolletés, duftende toupierte Frisuren, lockere Strähnen, Blumen, Schleifen, Bänder, flatternde Tücher, dünne Schleier, nirgends ein Hindernis, das nicht zu nehmen wäre. Den Hof der Kaiserin Eugénie hat Carpeaux auf diese Weise dargestellt. Konventionell in der Büstenart, ein echter Franzose. Aber welche Sinnlichkeit! Der Marmor scheint lebend geworden, farbig trotz der Farblosigkeit des Steins. Momentaneität wird jetzt die Losung. Die ausgemeißelte, en creux behandelte Pupille gibt den Ausdruck des eilenden Augenblicks wieder, der Mund

mit den lachend geöffneten Zahnreihen das eben entschlüpfte Scherzwort. Immer ist die Technik sehr tiefgrabend. Mehr noch tritt dies bei den Männerbüsten hervor. Besonders in der Behandlung der überaus tiefgebohrten Augen, deren illusionistische Dunkelheit, ähnlich wie bei Rembrandt, das intensivierte Leben ahnen läßt. Auf der Oberfläche der Haut wird jeder Falte nachgegangen, überall die Gelegenheit erspäht, dem Lichte Möglichkeiten zur Arbeit zu vermitteln. Dabei ist das Gerüst des Schädels immer meisterlich beherrscht. Vergleicht man einen Houdonschen Kopf, etwa die herrliche Gluckbüste des Kaiser-Friedrich-Museums, mit einem Carpeauxschen, so empfindet man schlagend die nationale Begründung dieser Kunst. Es ist gallischer Esprit, der sie verbindet, eine ganz bestimmte Veranlagung für das Erfassen einer reizvollen Situation, eines blitzenden Gedankens. Bei beiden sind die Köpfe voll innerer Bewegung, voll kaum zurückzudrängenden Lebens. Das Auge folgt gespannt der Unterhaltung, der Mund scheint nur durch den Zwang der Höflichkeit geschlossen, er wartet einzig darauf, sich zu einer beißenden Bemerkung zu öffnen, kaum daß das Gegenüber seine Rede vollendet haben wird. Und diese selbe Gespanntheit findet sich in der Faktur. Die Kleidung ist in künstlicher Unordnung, um das Leben des Kopfes zu steigern, dessen klar gebaute Stirn die einzig breite Fläche darstellt. Sie wird in malerisch unruhigen Linien aufgelöst, wie zufällig nachlässig hingeworfen.

In den großen figürlichen Kompositionen, von denen Carpeaux eine Reihe ausführen durfte, fällt die für den Romanen so bezeichnende Verbindung sicherster architektonischer Gliederung mit der Negierung aller klassizistisch-plastischen Maximen auf. Hatte schon Rude die strengen Forderungen für das Relief beiseite gelegt, so verläßt sie Carpeaux ganz, um zu den unkontrollierbaren Wirkungen des Rokokos zurückzukehren. Dabei liebt er die Darstellung des Momentanen, des tanzend erhobenen Beines, der fliegend sich über die Basis erhebenden Figur, die nur durch einen Trick überhaupt mit dem Sockel verbunden werden kann. Daß dem Frauenkörper alle klassizistische Kühle, alle im Sinne der Griechen normalisierte Form genommen wird, ist selbstverständlich. Wie bei aller französischen Plastik, besonders aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, ist die hintere untere Rückenpartie besonders hervortretend und weich gebildet, die Taille immer



17 · Jean Baptiste Carpeaux, Der Tanz



18 · Jean Baptiste Carpeaux, Prinzessin Mathilde

scharf eingezogen, der Leib voller Grübchen und Pölsterchen, die Brüste stark und weich, mit leicht gehobener Spitze, just im Gegenteil zur marmornen Herbigkeit der geometrisch konstruierten antikischen.

Mit Carpeaux ist die nichtakademische malerische Plastik in Frankreich durchgedrungen, ein Vorgang, dem in Deutschland nichts gegenübergestellt werden kann. Immerhin bestand in Frankreich die akademische Tradition fort, doch auch diese hatte sich im Sinne der Zeit entwickelt, sie hatte sich mehr und mehr barockisiert. Sie folgte darin dem immer wirkenden und immer fruchtbaren Gesetz vom dialektischen Prozeß der Gegensätze, wonach auf die absolute Herrschaft der verstandesklaren Antike eine Reaktion in Form der Wiederaufnahme barock-illusionistischen Geistes folgen mußte, wonach weiter, nach einem präponderierenden Einfluß der Plastik, nun ein solcher der Malerei einzutreten hatte. Im Gegensatz zu Deutschland ist das barocke Element der französischen romantischen Malerei unbestreitbar. Géricaults Gardejäger zu Pferd ist in der Diagonale entwickelt wie irgendein Bild aus dem Jahre 1860, Delacroix' Dantefloß strotzt von michelangelesken Bildungen, selbst dünnblütige Historienbilder, wie Delaroches sterbende Königin Elisabeth, verzichten nicht auf gegeneinandergeführte Achsen oder auf lateral ineinandergeschobene Dreiecke. Solchen Einflüssen konnte sich auch die gleichzeitige Plastik nicht entziehen, selbst da, wo sie sich nicht so weit vorwagen wollte, wie es Carpeaux getan. Fünfzig Jahre lang bewegte sie sich zwischen weicher, teilweise beispiellos virtuoser Aktmodellierung mit mehr oder minder realistischen oder mehr oder minder barocken Tendenzen, qualitativ unverhältnismäßig besser als die deutsche, aber auch ihrerseits von großer Langeweile. Mit Vorliebe verschiebt sie das Gewicht ihrer Figuren nach der Seite, ein typisch barockes Beginnen. Man knüpfte bei den Rokokoplastiken des eigenen Landes an, etwa bei Pajou. So hängt bei dem „Spartacus" des L. Barrias der Sklave mit der rechten Achsel an einem Baumstamm, ohne mit den Füßen den Boden zu berühren, ein bei Thorwaldsen, Rauch oder David d'Angers einfach unmöglicher Anblick. Das bekannte, überall abgebildete Monument des H. Regnault in der École des Beaux Arts von Chapu ist eine typische Diagonalkomposition. Sämtliche Kriegerdenkmäler Antonin Merciés sind diagonal entwickelt. Meist bestehen sie in ihrer Hauptgruppe aus zwei Personen, von denen die eine entweder soeben hinsinkt, ge-

tragen wird, ja sogar ohne funktionell sichtbare Stütze über dem Boden zu schweben scheint. Aber nicht nur darin drückt sich der barockisierende Einfluß aus. Wieder fliegen Tücher empor, wirbeln im Sausen des Daherstürmens, kräuseln sich neckische Gewandsäume, flattern Haare. Nicht mehr wird die runde massige Form gesucht, sondern die malerisch interessante. Die Silhouette löst sich auf. Ein wichtiger Moment! Hände greifen mit spitzen Krallenfingern heraus, Mützenbänder fahren in die Luft, Flinten, Säbel und Pistolen starren hervor, kurz die Maximen des Klassizismus sind vergessen. Gleichzeitig nimmt die Darstellung des „Realen" an Umfang zu. Man holt die Persönlichkeit sozusagen von der Straße und läßt sie auf einem Denkmal wie zufällig daherkommen, wandelnd, meditierend, niedersitzend, auftreten. Ein verhängnisvolles Beginnen, das leider nicht auf Frankreich beschränkt geblieben ist, sondern in der ganzen Welt die Denkmalplastik völlig ruiniert hat. Die Distanz zwischen Denkmalfigur und Beschauer hört auf. Dergleichen hat selbst das Barock in diesem Maße nicht gekannt. Höchstens Canovas Grabmal der Maria Christiana in der Augustinerkirche zu Wien hat etwas Ähnliches erstrebt. Man beginnt damit, das Gewand des Dargestellten über das Postament herabhängen zu lassen; bald setzt man Figuren auf die Stufen, deren Beine herabbaumeln und den nächtlichen Wanderer erschrecken, der ihre Eigentümer für Wegelagerer hält. Die Figuren sind steinerne oder bronzene Menschen, von diesen weder durch ihre Aufstellung noch ihre Wiedergabe zu unterscheiden. Schöne Beispiele sind Gustave Dorés Denkmal für Alexandre Dumas und Victor Tilgners Werndl-Denkmal in Steyr. Am Ende läßt man die Hauptfigur sogar auf einer Steinbank Platz nehmen, hinter der wohl auch ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln emporschwebt, wie dies in Wien das Raimund-Monument von Franz Vogel zeigt. Übrigens leidet auch Bartholomés Monument aux Morts stark an dieser Panoptikisierung.

In Deutschland hat man dies alles redlich nachgemacht, und zwar hat hier Reinhold Begas das Signal zum Einsatz gegeben. Die Tendenz zum Barock war diesseits des Rheines, und gar in Norddeutschland, sehr gering. Die deutsche Romantik war eine Verquickung von Klassizismus und Mittelalterei gewesen. Dem Barock stand man so fern wie möglich. Man lese nur einmal Overbecks Auslassungen über Tintoretto und Palma Giovine. Eine pracht-

entfaltende Epoche mit großen Umsätzen, wie das zweite Kaiserreich hatte man auch nicht gehabt, die stärkeren Antrieb gegeben hätte. Man arbeitete fleißig, sparte peinlich und fühlte dankbar die beglückende Gewißheit, einer aufsteigenden Nation anzugehören. Zum Realismus bestand eine gewisse Hinneigung. Eben hatte man sich des Lebens zu bemächtigen begonnen. Die Naturwissenschaften feierten ihre ersten Triumphe. Die Technik folgte. Von übersinnlichen Dingen, von Philosophie und Religion, wollte man nach 1848 nicht mehr viel hören. Hegel war tot. Auf den romantischen König war der klare Politiker Bismarck gefolgt. Gleichsam als Symbol einer abgelaufenen Zeit saß der alte Cornelius in seinem Haus am Königsplatz und zeichnete maniakalisch an seinen Cartons, die niemals ihre Bestimmung, in Farbe auf den Wänden des Campo Santo neben dem Dom zu prangen, erfüllen durften. 1851 war völlig verarmt und vergessen Friedrich Tieck gestorben.

War in Frankreich die Reaktion der Farbe auf die rein plastische Zeichnung schon in der Romantik gekommen, so folgte diese in Deutschland wesentlich später, etwa in der ersten Hälfte der vierziger Jahre, als Bilder belgischer Geschichtsmaler in Deutschland eine Rundreise machten. Es waren im Grunde nichts anderes als Früchte der französischen romantischen Malerei Delacroixscher und Delarochescher Herkunft, glühende Farben aus guter alter Tradition, wilde kriegerische Bewegungen, Massenszenen mit sich bäumenden Pferden, flatternden Fahnen, effektvoll gebaute und schön posierte Repräsentationen von mancherlei Hochrenaissanceerinnerungen, alle jedoch historischen Inhalts, in kostbaren Gewändern und von einer sinnlichen Augenfreude, die einer Zeit wohltun mußte, die sich ein Vierteljahrhundert von den geistigen Konstruktionen Hegels und Schellings genährt hatte und die jetzt mit Genuß die Götter verbrannte, die sie solange angebetet hatte. In Deutschland bahnte diese Tendenz der Malerei Kaulbachs und Pilotys den Weg. Die Abwendung von der plastischen Art der Klassizisten ging rapid; recht verstanden hatte das breite Volk sie nie, das immer für das Anschaulich-Sinnliche war. Die wenigen Gebildeten, die zu den Verehrern eines Cornelius gezählt hatten, starben. Ihre Nachkommen wandten sich anderen Interessen zu. Die kühlen Räume der philosophischen Hörsäle leerten sich, es füllten sich die Laboratorien, die technischen Werkstätten, die Banken. Das neue,

praktisch arbeitende Geschlecht wollte keine begriffliche Kunst mehr sehen. Es fehlte ihm die kulturelle Basis, sie zu begreifen. Man verlangte nach Historien, bei denen man sich etwas denken konnte, deren Inhalt bekannt war, oder durch deren Kenntnisnahme man sein Wissen bereichern konnte, und die andrerseits dem praktisch angespannten Verstand Erholung boten.

Die deutsche Plastik ging so schnell nicht mit, und zwar einfach deshalb, weil die Deutschen keine plastisch denkende Nation sind. Wer etwas Neues zu sagen hatte, der sagte es auf der Fläche. Trotzdem sind Ansätze da. Von Hähnel in Dresden wurde schon gesprochen. August Kiß, der ehemalige Rauchschüler, schuf 1839 eine Amazone, im Kampf mit einem Tiger, von der romantischen Bewegung eines Barye. Theodor Kalide bildete 1846 in Berlin eine Bacchantin in recht gewagter Stellung auf einem Panther ausgestreckt, von durchaus unklassizistischer Fleischeswärme und einer Weichheit und Bewegung der Epidermis, wie sie Aufsehen erregen mußte.

Hier setzte Begas ein. Gleichwie die Franzosen jener Tage zieht es ihn zu Michelangelo, für diese jungen Leute die Erholung nach Raffael, den man ihnen fünfzig Jahre lang bis zum Überdruß empfohlen hatte. Zuerst versucht man, Berliner Klassizismus mit michelangeleskem Barock zu vereinigen. Ein schwieriges Beginnen. Als 1871 das Schillerdenkmal des Künstlers in Berlin enthüllt wurde, glaubten manche, es sei gelungen. Der Dichter barhäuptig in klassischer Standstellung in bürgerlichem Gewande, drapiert mit einem potenziert Rauchschen Mantel. Der schleift höchst realistisch hinter ihm her, und, man merke wohl, hängt mit einem Zipfel über das Postament herab. Zu Füßen des Helden vor den vier Ecken des Postamentes auf den Rändern des Brunnenbassins sitzend, ganz im Sinne und in Anlehnung an die römischen Barockbrunnen, als neue charmante Variation des oben ausführlich besprochenen Viereck-Figuren-Themas, vier weibliche Wesen, Lyrik, Drama, Geschichte und Philosophie darstellend. Was sie von ihren Müttern, Schwestern, Tanten und Großtanten unterscheidet, ist die Art ihrer Stellung und die Art der Gewandbehandlung. Für die herben klassizistischen Formen sind überaus reiche, ja man darf wohl sagen verfettete eingetreten. Die Figuren sitzen in sich gelockert da, gelöst in den Funktionen und bemerkenswert in Gegenbewegungen gedreht. Die Gewänder sind reich, vollstoffig, vielfach unregelmäßig gefältelt, steif gleich starre Seide, sich aufbauschend, wie an



19 · *Reinhold Begas, Merkur und Psyche*

Phot. Neue Phot. Ges., Berlin-Steglitz



20 · Auguste Rodin, Rochefort

den Grabmälern des Barock die Prachtgewänder der Päpste, in weichen langen Zügen ziehend, lappig herabhängend und auf den Treppenstufen heruntergleitend. Dabei alles tief gebohrt, viel Schatten entstehen lassend, in steigendem Streben nach malerischen Wirkungen. Kurz, jener Entwicklungsmoment ist erreicht, der für Frankreich aufgezeigt worden ist. Was fehlt, ist die Wärme der Fleischbehandlung, die plastische Virtuosität, die doch manches ertragen ließ, die natürliche Sinnlichkeit und Formenfreude des Romanen. Überall lugt noch die kalte Kalkulation der späten Rauchschule durch. Die weitere Entwicklung von Begas ist durchaus von Frankreich bestimmt. Sie geht auf die Überwindung der technischen Schwierigkeiten, auf die Negation der Materie, auf die Erweichung der Epidermis, auf Barockisierung des Aufbaues und auf eine wenn auch gemäßigte Auflösung des Konturs. Sehr bezeichnend ist die Figur einer Susanna, die das Badetuch mit beiden Händen über den Rücken zieht und es so scharf anspannt, daß eine Unsumme schmaler Falten es zu straffen scheint. Der Charakter des Steines wird hier völlig geleugnet, seine Schwierigkeiten werden überwunden, die Illusion des dünnen, leicht beweglichen, leicht zu raffenden Stoffes wird gegeben. Oder auch die 1880 entstandene Gruppe Venus und Amor in der Nationalgalerie. Die Brüste der Venus werden durch die Bewegung der Arme so zusammengedrückt, daß sie ganz weich nachzugeben scheinen, wie der Busen einer üppigen Dame im Ballsaal weich wogend dem Ausschnitt entquillt. Im Haar, in der Modellierung des Rückens, der Hüften, der Schenkel, überall tritt die Tendenz zur extremen Realistik hervor, als Gelegenheit, meisterhafte Souveränität in der Beherrschung aller technischen Mittel zu zeigen. An die Stelle der schlanken, klassischen weiblichen Figur ist die starkgliedrige, üppige, barocke getreten, deren schwellender Körper die meiste Gelegenheit für malerische Wirkungen bot. Daß man keine Schranken des Darstellbaren mehr kannte, ist nicht verwunderlich. Wie im Barock stellte man sogar Wolken, ja fließendes Wasser in Stein dar, wie man dies auf einer kleinen Brunnenfigur eines Knaben sehen kann, der einen Wasserkrug über seinem Kopfe ausgießt. Nach all dem braucht über das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin nicht mehr viel gesagt zu werden. Es ist eine Verbindung eines Kriegerdenkmals mit vier Eckfiguren, wie es aus der Berliner Tradition hervorgewachsen, mit der neuen Negierung der Distanz, ausgeführt mit einer sehr achtenswerten Technik und

realistischen Kraft. Eine additionale Kunst, wie das Rauchsche Friedrichdenkmal, nur eben durch ihre Prätention, durch das Getöse des Gründerprotzentums ungleich peinlicher. Ein Produkt der Liebäugelei mit dem Barock, dessen geistige Lebensbedingungen in dem demokratischen Industriestaat von 1892 nicht mehr vorhanden waren.

Mit Begas ist jedoch der Höhepunkt in Deutschland nicht erreicht. Gustav Eberlein mußte erst noch seine Zeitgenossen zur Bewunderung hinreißen, um zeigen zu können, wie weit die Verwilderung des Geschmackes im Lande eines Goethe, eines Humboldt und eines Winkelmann gehen konnte. Er brachte aus Frankreich die Blüte lüsternen Salonkitsches über den Rhein und arrangierte ihn mit genrehafter Note für die Bedürfnisse einer allzu rasch reichgewordenen bürgerlichen Mittelklasse. Jede, aber auch die letzte bildhauerische Hemmung ließ er beiseite. Unter seinem technisch unbestreitbar sehr geschickten Meißel entstanden in weißem Marmor weiche Frauenkörper, Blumensträuße, Guirlandenranken, flatternde Tücher, leicht schwingende Bänder. Buchblätter rauschen auf, Batisthemdchen gleiten über zitternde Brüstchen, Wolken aus Stein liegen unter den Füßen einer Psyche. Kein Mätzchen ist zu banal, kein Trick zu schwer, um die Illusion frei in der Luft schwebender Marmorleiber zu vermitteln. So wird ein himmelfahrender Christus durch ein hinter die Beine geschobenes ihn mit dem Boden verbindendes Tuch als aufschwebend dargestellt. Und doch, vergleicht man Carrier-Belleuse mit ihm, wie kalt scheint dann des Deutschen Marmorbehandlung, wie akademisch seine gerafften Tücher. Auch als Antichrist bleibt er ein Philister. Daß jetzt der Kontrapost beliebt ist, die Figuren sich in interessanten Bewegungen drehen, ist selbstverständlich. Nichts steht mehr fest. Auf schiefer Ebene gleitende und liegende Figuren sind an der Tagesordnung. Eine traurige Transzendenz, ohne innere Notwendigkeit. Bravour, nichts als Bravour. Die Momentaneität, das Festhalten eines Augenblicks wird in dem Maß gesteigert, daß man schon fast vom Festhalten einer bestimmten Sekunde sprechen darf. Auf einer Gruppe, „Schuld“ benannt, schreitet der Verbrecher angstvoll dahin, während eine Furie über ihm fliegend ihm Worte ins Ohr raunt; der Sänger Souza ist wiedergegeben, wie er gerade einen Nasalton aus dem geöffneten Munde stößt. Zur Ruinierung der Denkmalplastik hat Gustav Eberlein seinen redlichen Teil beigetragen. Was

immer die Vergangenheit an Mißratenem hervorgebracht, hat er weitergeführt, was immer gut und echt war, durch falschen Pathos, durch Schwulst und Verlogenheit zu Schande gewandelt. Daß ihm dabei eine zweifellos sehr bedeutende technische Fähigkeit zur Seite stand, die ihm oft den Auftrag sicherte, ist doppelt schlimm. Seine Denkmalentwürfe häufen allen Bombast, allen Trommelwirbel, alle Fanfarenklänge, die einer Zeit zur Verfügung standen, die Richard Wagners „Gesamtkunstwerk" gebar. Auf dem Konkurrenzmodell zum Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms in Berlin (1889) sind die bei Sievering erwähnten auseinanderreitenden Fürsten zu sehen, ebenso auf jenem für ein Denkmal Kaiser Alexanders II. zu Sofia. Oben am Postament drängen sich Reiter, von denen man immer fürchtet, daß sie von dem schmalen Vorsprung abstürzen werden. Der Kaiser selbst in fliegendem Mantel. Zu Füßen des Postamentes die weibliche Idealfigur mit einem Genius malerisch gelagert. Sie ist jetzt unvermeidlich und vertritt ziemlich bei der gesamten Denkmalsplastik der Zeit die Stelle der vier Tugenden der Rauchschule. Immer, ausnahmslos, liegt so eine Figur vor dem Postament, ab und zu auch ein Jüngling mit und ohne Löwe. Ja selbst die vier Eckfiguren tauchen in neuem Gewande auf, frei vor dem Sockel stehend, von großem Brimborium umgeben. Die Gewänder wallen meterweit die Stufen herab bis zum Erdboden sogar, jede, auch die letzte Distanz vom Beschauer aufgebend. So wäre die Plastik ungefähr charakterisiert, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die öffentlichen Plätze bevölkerte, auf den Ausstellungen zu sehen war und von da in die Museen und Privathäuser wanderte. Man wird nicht verlangen, daß mehr darüber gesagt werde, oder daß gar weitere Künstler vorzustellen seien.

I L L U S I O N I S M U S

In Rodin erreicht das Genie des neunzehnten Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Alle großen künstlerischen Strebungen gelangen in ihm zur Vollendung. Er ist der sublimierte Ausdruck jenes mystischen Zeitgeistes, der schwer umschreibbar, nur in seinen Objektivationen faßbar, hinter den Dingen schwebt, einem göttlichen Geiste zu vergleichen, der als bestimmendes Prinzip allen Geschehnissen realhistorischer und kunsthistorischer Natur zugrunde liegt. „Aus dem Viktor Hugo und dem Balzac wird man in späteren Zeiten den Geist unserer Zeit herauslesen können; diese beiden Statuen stellen die Synthese unserer Epoche dar," schrieb Besnard im Jahre 1900.

Gleichzeitig vollendet sich in Rodin der französische Genius in einer Reinheit, wie vielleicht nur noch in Rabelais, Balzac, Flaubert oder Stendhal. Alles Große und Edle, das diese Nation neben den tiefen Nachtseiten ihres Charakters ihr eigen nennt, findet in Rodin seine Krönung. Mathematische Klarheit des Denkens, angeborenes tektonisches Gefühl, Bildhaftigkeit der Vorstellung, große manuelle Fertigkeit, eine aus dem Zentrum des Ichs kommende, alles durchdringende, alles befruchtende, verfeinerte Erotik, einen sichern Instinkt für das Komische und die Abwesenheit jeder Sentimentalität.

Rodin steht in der Geschichte der neueren Plastik nicht als ein Revolutionär. So unerhört neu er auch im Anfang auf das breite Publikum wirkte, und wie sehr er von diesem, wenigstens in einigen seiner Werke, als willkürlicher Neuerer abgelehnt wurde, so ist er, von entfernterem Standpunkt aus gesehen, ein folgerichtiger Abkömmling jener Tradition, die im französischen achtzehnten Jahrhundert beginnend, über Rude und Carpeaux schreitet. Er setzt als erklärter Realist ein. Sein „ehernes Zeitalter", jener in vielen Bronzegüssen verbreitete stehende Jüngling, der, die rechte Hand auf dem Haupte, wie aus schwerem Schlaf zu erwachen scheint, hat dem Künstler, als es 1877 ausgestellt wurde, sogar einen Prozeß eingetragen, da man einen Abguß nach der Natur vermutete. Sein „Täufer" (1878) ist von einer unakademischen Häßlichkeit, von einer Verneinung aller hedonistischen Formen, daß er wirkte wie etwa Courbets Begräbnis von Ornans oder Manets



21 · Auguste Rodin, Zeus und Antiope



22 · Auguste Rodin, Kopf der Balzac-Statue

Olympia. Die tiefgrabende Behandlung der Oberfläche, die, im erklärten Gegensatz zur akademischen Tradition, ein Rude, ein Barye, ein Carpeaux aus dem achtzehnten Jahrhundert in die Plastik herüberretteten, führt Rodin hier fort. Wenn er später zu Judith Cladel äußerte: „Skulptur ist die Kunst der Buckel und Höhlungen, die Kunst, die Formen im Spiel von Licht und Schatten darzustellen," so hat er diese Anschauung als Grundprinzip seines Schaffens von Anfang an geübt. Betrachtet man etwa den „Täufer" im absoluten Profil, so fällt bei aller Straffheit der Gesamtkomposition die unruhige, fast hüpfende Umrißlinie auf. Der zitternde Kontur springt in ganz kleinen, hastigen Bewegungen auf und ab, jede Gelegenheit ergreifend, sich tief einzubohren und mit überraschender Wendung wieder herauszuschnellen. Genau so ist die Oberfläche als solche behandelt. Der muskulöse, aller Fettpolster bare Arbeiterkörper des Täufermodells entsprach den Wünschen des Künstlers viel mehr, als die Jünglingsgestalt des ehernen Zeitalters. War dort der Kontur noch wesentlich ruhiger und fließender als hier, so ist auch die Oberflächenbehandlung, schon durch das Modell bedingt, gemäßigter. Beim Täufer wird der Körper zerrissen von tiefen Höhlungen; Schlüsselbein, Rippen, Schulterblätter treten heraus, einzelne Muskelbündel sind fast anatomisch hervorgetrieben, Kopf und Haar sind durch tiefes Graben in einer Weise verarbeitet, daß einzelne vorspringende Partien das Licht allein auffangen können, während andere im tiefen Schatten zurückbleiben.

Damit hat Rodin sein plastisches Prinzip deutlich dargetan. Er zieht die Konsequenzen der malerischen Auffassung, wie sie die Rude-Carpeaux-Tradition übte. Gewiß hatte das französisch-deutsche Neubarock, wie gezeigt worden ist, sehr wesentliche malerische Momente in sich aufgenommen, aber es hatte nie versucht, sie selbständig weiter zu entwickeln. Es erstrebte eine Verbindung des klassizistischen Ideals mit dem eines Bernini. Dadurch kamen im Grunde doch nur Schöpfungen zustande, die bestenfalls Abklatsche des Barock genannt werden können. Eine ausgelebte Zeit ist nicht zu neuem Leben zu erwecken. Carpeaux hatte technisch manche Konsequenzen gezogen und kann deshalb als Wegbereiter Rodins angesprochen werden. Ernst gemacht hat erst dieser letztere, der aus dem ihm Überkommenen in folgerichtigem Weiterschreiten die illusionistische Plastik erschuf. Er nahm den Realismus als Basis, unter Verzicht auf alle renaissancemäßige und klassizi-

stische Verklärung. Weiter bekannte er sich eindeutig zur malerischen Auffassung seiner Kunst, das heißt zu einer Plastik reiner Sehwerte. Damit ist die Hegemonie der Malerei wieder erreicht wie im Rokoko, ehe die Klassizisten ihre Angriffe eröffneten. Man muß sich darüber klar sein, daß in den siebziger Jahren in Frankreich die Malerei Manets ihren Höhepunkt erlangt hatte. 1879 ist chez le Père Lathuille gemalt, 1882 die Bar aus den Folies Bergères. Die achtziger Jahre sahen die Inangriffnahme der luministischen Probleme durch die Impressionisten. Es war also nur natürlich, daß ein großer schöpferischer Plastiker sich einzig in ihrer Linie orientieren konnte. Potentiell waren ihm keine Schranken gesetzt, was aber die Richtung betraf, so konnte er doch nur in jener gehen, in der die avanciertesten Geister seiner Zeit dahinschritten. Ehe Rodin das Prinzip des Realismus zum Impressionismus entwickelt hatte, ehe er denselben Weg gegangen war, der von Courbet zu Manet, Sisley und Monet führte, war auch eine Erscheinung wie Maillol nicht möglich. Darin eben liegt die Großartigkeit der französischen Kunstentwicklung im neunzehnten Jahrhundert, daß hier, ähnlich wie in der italienischen Renaissance, die Notwendigkeit jeder Erscheinung in die Augen springt, daß jeder der führenden Männer irgendwie doch nur Glied einer Kette bildet, und selbst da, wo er sich neben das Gesetz zu stellen scheint, unbewußt doch nur sein Vollstrecker ist.

Die realistische Malerei hatte in Reaktion auf Klassizismus und Romantik und im Anschluß an den fortschreitenden Materialisierungsprozeß des täglichen Lebens die uneingeschränkte Darstellbarkeit der Welt der Erscheinungen proklamiert. Damit gelangten alle jene Probleme ins Rollen, die sich auf die Art und Weise der Wiedergabe dieser Erscheinungswelt bezogen. An die Stelle der rationalisierenden Ideenkunst des Klassizismus trat der reine Sensualismus einer ausschließlich auf das Auge gestellten Kunstanschauung. Was auch immer jetzt begonnen wird, so dreht es sich doch nur darum, die Erscheinung unabhängig vom kontrollierenden Verstand oder von der Erfahrung, einzig als Objekt des wahrnehmenden Auges wiederzugeben. Dies ist unstreitig das Ur- und Hauptproblem der impressionistischen Malerei. Daß man dazu gelangte, die absolute Zweidimensionalität zu betonen, alle plastischen Relicta aus der Zeit des Klassizismus zu verbannen, alle Konturen aufzulösen und alles unter luministischen Gesichts-



Auguste Rodin : Venus und Amoretten

punkten zu betrachten, ist die Folge. Vielleicht kann man sogar sagen, in diesen Jahren habe die Malerei ihren Höhepunkt erreicht, die Gesetze, die damals für sie gefunden worden sind, stellen überhaupt ihre ureigenen dar. Wenn die Verfechter der impressionistischen Malerei, und es finden sich unter ihnen die erlauchtesten Geister, von Meier-Gräfe bis Tschudi und Bode, in ihr einen Höhepunkt schlechthin sehen, so dürften sie so unrecht nicht haben. Eine Entwicklung, die, in der Renaissance beginnend, über Tizian, Rembrandt, Velasquez und Goya führt, erreicht hier ihre Vollendung. Anders ist es in der Plastik. Alle oben genannten Probleme auf sie angewandt, entfremdeten sie ihrem eigenen Boden in dem Maße, daß, trotz der ungeheuren Dimension von Rodins Persönlichkeit, oder vielleicht eben deshalb, diese Kunst durch ihn auf einen Punkt geführt worden ist, der die Verwilderung der Barockplastik womöglich noch übertraf, nur in einer anderen Richtung.

Wir wollen es ruhig aussprechen: Die göttlich schönen Werke dieses großen Franzosen, denen sich zu entziehen wohl niemandem möglich ist, stellen im Grunde den tiefsten Stand plastischen Empfindens dar. Folgte ihnen nicht ein übermäßiger Rückschlag, so war es mit der Plastik vorbei.

Aus einem ausgesprochen barocken Formempfinden wächst die Produktion Rodins heraus. Seiner Bastien-Lepage-Statue (1889), jetzt im Luxembourg, fehlt alle Statik, alle Dauer. Auf einem mit hohen Pflanzen bestandenen Hügel ist der Maler dargestellt. Er hat eine Pelerinenjoppe an und Gamaschen. In der Linken die Palette, bückt er sich soeben, spähend mit zugekniffenen Augen, die rechte Hand erhoben, bereit, das Geschaute sofort auf die Leinwand zu übertragen. Das ist ein Musterbeispiel von Momentaneität, Zufälligkeit der Situation, Realismus der Darstellung. Der gebückte Körper spricht nicht nur Hohn jeder Schönheitslinie, auch jeder Ausgewogenheit. Man bekommt Rückenschmerzen beim Betrachten und wird das quälende Gefühl nicht los, als könne es der Dargestellte unmöglich so lange aushalten. Dasselbe gilt vom Claude-Lorrain-Denkmal (1892) in Nancy. Die unverhältnismäßig kleine Bronzestatue in unglücklicher verschobener Haltung stehend auf hohem Postament, einen dünnen Pinsel in der Rechten, der in der Entfernung wie ein Streichholz wirkt. Eine Verbindung von konsequentestem Realismus und barockem Formempfinden. Aus dem Marmorblock des Postamentes bricht Apollo mit seinen Sonnenrossen heraus. Es ist kaum mehr nötig, auf Adam und Eva vom Höllentor, Statuen von michelangelesken Drehungen, zu verweisen. Die Verwurzelung im Neubarock der Zeit scheint für Rodin deutlich gemacht.

Auch die Distanzelosigkeit des Neubarock, das Hineinreichen der Skulptur in die Sphäre der Welt der Erscheinungen, die wir im letzten Kapitel behandeln konnten, findet sich bei Rodin. Das bildhauerische Gefühl, eine Statue müsse als ein absolutes, aus allen Beziehungen zur Umwelt gelöstes Gebilde in wohl abgewogener Entfernung vom Beschauer im eigenen und nur ihr anhaftenden Raume leben, fehlt. Ohne Beziehung zu einem solchen idealen, aber in seiner Idealität fest begrenzten, Raume existieren sie, als in diese Welt hineingeborene heterogene Gewächse. Selten scheint der Luftkubus mitgedacht. Wurzellos wie die Tafelmalerei der Zeit, die ohne feste Beziehung zu einem Ort der Wirkung, aus aller architektonischen Relation

gelöst, in tropischer Wucherung Produkte von unerhörter Großartigkeit hervorbrachte, wuchs auch die Rodinsche Skulptur, den glühenden breitblättrigen Gewächsen des Urwalds gleich, aller architektonischen Bindung ledig, grandios und berauschend wie jene giftigen Produkte südlicher Zonen empor. Sie ist vegetativ, organisch, wie die Plastik des Barock, aber, da sie entwurzelt ist, ohne natürliche Bestimmung für einen festgesetzten Ort, fehlt ihr deren Notwendigkeit. Sie wirkt oft zufällig, l'art pour l'art, als individuelles Produkt eines Künstlers, wiewohl ihr pflanzenhaftes Wesen an eine überindividuelle Geburt denken ließe, gleich den namenlosen Schöpfungen in den süddeutschen Rokokoschlössern, in denen der Barockgeist als solcher sich in emporschießenden, sich verschlingenden und überstürzenden Formen ergossen zu haben scheint, notwendig und gesetzmäßig in aller Willkür.

Für die Distanzlosigkeit sind die Bürger von Calais (1884—1895) ein gutes Beispiel. Fünf Männer in Büßerhemden, wie zufällig nebeneinander gehend, auf einer Basis vereinigt, agierend, brütend, zuhörend, einer Kalvariendarstellung des Mittelalters vergleichbar, die man in manchen Städten am Wege noch heute sehen kann. Andererseits ohne Differenzierung in Melodie und Begleitung. Jeder der Bürger stellt einen Typus für sich dar, der gleichberechtigt sich neben dem andern auslebt. Fünf Stimmen eines Quintetts ohne Führer, nur durch die Tonart zusammengehalten. Realistische tief modellierte Gestalten von stark malerischer Wirkung. Rodin wollte die Gruppe auf 24 cm hohem Sockel mitten auf dem Markte aufstellen, um, mit Hinblick auf die historische Veranlassung des Denkmals, gleichsam die Ahnen unter den Nachfahren als lebendiges Beispiel des Opfermutes wandeln zu lassen. Für unser Gefühl ist diese an das Panoptikum erinnernde Idee unerträglich, wenn auch die italienische Barockplastik Ähnliches gewagt hat, so wie etwa die Diana- und Aktäongruppen der Kaskaden im Schloßgarten von Caserta. Wir fordern schärfste Unterscheidung zwischen lebender Welt und Kunstwerk. Es handelt sich ersichtlich um dieselben Dinge wie bei Begas und Eberlein, nur sind die Verirrungen ins Geniale hinaufgesteigert.

Aus dieser Verbindung ausgesprochenen Barockempfindens, realistischer Formenbehandlung mit den neuen, von der Malerei der Zeit ausgehenden impressionistischen Wahrheiten schuf Rodin jetzt seinen ihm eigenen illusionistischen Stil. Als Kunst der Tastwerte hatte er im Grunde die Plastik

nie verstanden. Schon seine besprochenen frühen Arbeiten wehrten die Hand des Beschauers ab und überließen es dem selbständig arbeitenden Licht, die Wirkung hervorzubringen. Ein Zwang, die Form nachzutasten, bestand nie. Im Gegenteil, die Zerrissenheit der Oberfläche scheuchte zurück. Erst für das Auge bauen sich die Gestalten auf, und in den tiefen Kratern ihrer Höhlungen schafft das Licht ein unstetes erschütterndes Leben. Jetzt geht er noch weiter. Er entmaterialisiert die Materie vollständig, so daß sie ohne Schwere, ohne Widerstand, ohne Statik erscheint, Wolkengebilden vergleichbar, aus denen ein übermenschlicher Schöpfer geisterhafte Gestalten formt. Gleichzeitig aber erhebt er sich aus der Gebundenheit der Realität und aus dem Zwang des Realismus. Die Vorwürfe für die Kunstwerke werden von nun an einer Welt entnommen, die unbeschränkte Steigerungen von Form und Ausdruck zuläßt. Unter mythologischen Etiketten entstehen Kunstwerke, in denen Rodin in die Tiefen menschlichen Seins hinabsteigt, das Ohr am Herzen der Natur, ihr nahe wie nur die Antike.

Diese hohe Verehrung der Natur, die aus allen Worten spricht, welche als von Rodin kommend aufgezeichnet sind, und welche über die den meisten Künstlern eigene Liebe zu ihr doch hinauszugehen scheint, ist besonders bezeichnend für des Meisters Zusammenhang mit seiner französischen Kultur. Von Molière bis Voltaire, von Rousseau, den Physiokraten, bis Maupassant, immer tönt durch die Jahrhunderte in Frankreich das Wort: La nature est bonne. Dieses Bewußtsein hat die Franzosen trotz ihrer stark logisch-dialektischen Veranlagung nie im Rationalismus untergehen lassen. Das naive, naturfrohe, sinnliche Element war immer als Gegengewicht so stark, daß, gepaart mit jenem eigentümlichen Sinn für das romanische „Maß", die künstlerische Produktivität nie erstarrte.

Meist wird nunmehr von Rodin der Marmor benutzt. An die Stelle der Zerreißung der Fläche, wie er sie bei der Bronze angewandt hatte, tritt jetzt die Verbreiterung der Flächen, die „Kunst des Übertreibens". Sie dient im Grunde genau denselben Zwecken wie die Zerklüftung bei den frühen Bronzewerken und bei den berühmten Portraitbüsten (Jules Dalou, Paul Laurens, Puvis de Chavannes und Alexandre Falguière), nämlich, dem Licht weiteste Möglichkeit zur Arbeit zu geben, die Oberfläche in Atmosphäre aufzulösen und sie mit einer schimmernden Luftschicht zu überziehen. Man wird an

Monet erinnert und an die luministischen Probleme der Neoimpressionisten, wenn man verfolgt, wie Rodin immer neue Möglichkeiten versucht, das tastbare Material zu überwinden und den Beschauer in die Ferne zu drängen.

Damit hängt auch die Negation aller Statik zusammen. Es ist im ersten Kapitel ausführlich über den Illusionismus des Barock gehandelt worden. Wir sahen darauf, wie der Klassizismus mit einer energischen Fundamentierung der Figur antwortete, wie aber dann schon in der Romantik eines Rude die Tendenz zur Bewegung von neuem einzusetzen begann, die sich in der Folgezeit immer mehr steigerte. Rodin führt die Entwicklung bis an die letzte mögliche Grenze. „Es gibt keine Beharrung," sagt er selbst, „alles bewegt sich unaufhörlich. Der menschliche Körper ist ein wogender Tempel." So ist es also die absolute Bewegung, die der Künstler darzustellen unternimmt, und zwar die Bewegung mehrerer Körper. In Bronze gelingt ihm dies nicht in dem Maße, da das Material die Loslösung der einzelnen Figur vom Rund der anderen erzwingt, im Marmor jedoch erreicht Rodin sein Ziel vollständig. Die Figuren wachsen aus dem Stein heraus, wie Körper aus Wolken auftauchen, sie fließen ineinander über, scheinen zu schweben wie Traumgebilde, schlechterdings jeden materiellen Widerstand überwindend. Leuchtenden Götterkindern gleich, leben sie, immer durch einen dünnen Schleier von der Welt getrennt, ein Leben kosmischer Urinstinkte. Dies ist das Besondere an diesen Schöpfungen Rodins, daß sie, obwohl Motion darstellend, niemals Momentaneität in zufälligem Sinne haben. Jede Situation ist absolut. Niemals ist ein Teil einer Bewegung gegeben, eine Kameraaufnahme, sondern immer ist eine jede ins Absolute hinaufgehoben. Ihre Dauer ist gesichert, als ob Anfang und Ende in ihr schon enthalten seien. Es ist dies ein ungeheurer Fortschritt gegen die frühen Denkmäler der Bastien Lepage und Claude Lorrain. Diese Entwicklung, die bei Rodin zu beobachten ist, vom Realismus zum Absoluten, ist charakteristisch für die allgemeine Entwicklung der Zeit. Man braucht nur an Zolas Quatre Evangiles zu denken, die er seiner Rougon-Macquart-Serie folgen ließ. Sie verbindet aber Rodin auch mit jener folgenden Generation, die ihn sonst grimmig bekämpfen mußte. Es ist zweifellos eine Art Symbolik, die sich in seinen Schöpfungen dartut. Wie die Noumena Platons sind sie Urbilder von absoluter Existenz, den vergänglichen und unvollkommenen Phainomena entgegengestellt.

Sogar in der Denkmalplastik hat der Meister diesen Weg beschritten, und es ist interessant zu sehen, wie entfernt sein Standpunkt von dem seiner Frühzeit ist. Auf den Balzac (1895—1898) hat er zum erstenmal seine „neue Erfahrung“ angewandt. An ihm kann man die Steigerung der Form, die Verbreiterung der Flächen, die Monumentalisierung des Gesamtkonturs beobachten, alles nur Erscheinungsformen der neuen Wendung von der zufälligen Realität zum absoluten Symbol. Fünfzig Jahre war der Bildhauer alt, als diese große innere Wandlung in ihm vorging.

Der Balzac ist unstreitig das gewaltigste Werk, das Rodin je geschaffen, die hervorragendste Plastik des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt. Er vereinigt alle Sehnsüchte der Generation. Der Dichter im Augenblick der Konzeption, hoch aufgerichtet, das Haupt zurückgeworfen, selbst glühend vom Feuer der Gesichte. Aus tiefen Kratern scheinen die Augen in die Ferne zu blicken. Starke Haarwülste fallen in die massige, in mächtigen Buckeln gebaute Stirn. Eine breite fleischige Nase überkrönt den sinnlich vollen Mund, der geschlossen ist, doch vordrängt in der Wonne des Erlebens. Ein zeitloser Mantel (es ist die bekannte Mönchskutte oder der Bademantel, wenn man will, worin Balzac zu arbeiten pflegte) hüllt die schwere Gestalt ein, durchaus entmaterialisiert, ohne irgendwelche Faltenzüge, Lappen, Kanten und Säume. Weder Arme noch Beine sind zu sehen, kaum angedeutet. Als ob aus ungeformtem Stoff auf einmal der Geist sich erhebe, so wächst aus diesem ungegliederten, unfaßbaren Postament der aufs höchste durchgearbeitete Kopf heraus. Als Gesamtheit wirkt die Statue einzig als entkörperlichte Vision, als aus Licht und Nebel sich türmendes Gebilde, als Balzacs Geist. Rodin hat hier in unvergleichlich glücklicher Stunde die Idee, das Symbol der dichterischen Mania geschaffen, wie dergleichen niemals noch geschaut worden ist. So ist der Balzac aber auch die Schöpfung einer Generation, die des auf die Spitze getriebenen Materialismus müde, von neuem in die Ekstase transzendentalen Erlebens sich flüchtete.



23 · Auguste Rodin, Zu den Waffen



24 · *Adolf von Hildebrand, Nackter Mann*

N E U K L A S S I Z I S M U S

Im Jahre 1884, in einer Zeit, als in Deutschland und Frankreich das Neubarock in voller Blüte stand, im selben Jahre, als Rodin seine Bürger von Calais begann, stellte Adolf Hildebrand bei Gurlitt in Berlin einen nackten Mann aus, der heute in der Nationalgalerie zu sehen ist. Ein lebensgroßer Jüngling, das linke Bein leicht vorgesetzt, doch ohne Knickung. Der Kopf ist wenig nach links geneigt, der rechte Arm hängt frei herab, wobei die Hand, ihrem natürlichen Trieb folgend, sich leicht krümmt. Der linke Arm ist auf die Hüfte gestützt, das Haar in zusammennehmender Technik nur angedeutet. Ruhige Existenz wie die Plastik eines Thorwaldsen. Im Gesicht sind alle tiefen Einkerbungen vermieden. Die Arbeit des Lichtes ist fast ausgeschaltet. Die Augen sind als farblose Äpfel gegeben. Beim Körper ist die Proportion deutlich gegliedert, nicht ohne gewisse Erinnerungen an die griechische Skulptur phidiasischen Stiles in der Behandlung der Inskriptionen und der Leistenkurve. Von jeder weitgehenden Muskelmodellierarbeit ist Abstand genommen. Die Silhouette ist klar und einfach. Der Beschauer wird vor die Figur gezwungen. Von hier aus kann er sie ganz überschauen. Jedes Glied ist für ihn sichtbar, Überschneidungen gibt es nicht, ja selbst Verkürzungen sind wie bei den Händen auf das Unumgängliche reduziert.

Bringt man den Eindruck auf eine Formel, so sagt man unwillkürlich: Klassizismus; denn was sich hier darstellt, ist genau denselben Tendenzen erwachsen, denen jene eines Goethe, Humboldt, Niebuhr, Thorwaldsen und Rauch ihre Entstehung verdankten. Wiederum sind es dieselben sozialen Kreise, aus deren Schoß die neue Bewegung hervorgeht. Gehobenes Bürgertum, Professorensöhne, Gelehrte, die in Italien ihr zerquältes Nordländertum vergessen wollen. Anselm Feuerbach, der Freiburger Archäologensohn und einsiedlerische Geistesaristokrat, Hans von Marées aus altem in Deutschland ansässig gewordenem Hugenottengeschlecht, mütterlicherseits durch jüdisches Blut kompliziert (eine Parallele zu Philipp Veit und Wilhelm Schadow), Dr. Konrad Fiedler, ein begüterter Gelehrter, und Adolf Hildebrand, ein Marburger Professorensohn. Dies die Gruppe, die den Neuklassizismus gebar.

Alles mehr oder minder lebensferne Menschen von geringer Animalität, hypersensibel und verstandesmäßig stark belastet. Es war der rationalisierende Geist, das abstrakte nordische Grüblertum, das in Italien nach Klarheit der Form rang und den Kampf gegen den Realismus der unteren Schicht Schadow-Chodowieckischer Tradition, das hohle Neubarock der großstädtischen Talmikultur und den Illusionismus jener von heißer Sinnlichkeit Durchglühten aufnahm, die zu verstehen ihrer kühlen Geistigkeit versagt war. Wie die Feuerbach, Marées und Fiedler den Courbet, Manet und Zola gegenüberstehen, als die Vertreter des klassisch-germanischen Bildungsideals gegen die Verfechter der in ihrer Erscheinung und Auswirkung als solcher schlechthin grandiosen Natur, der sich anzuvertrauen höchstes Glück zu nennen sei, so steht Hildebrand Rodin gegenüber. Nicht als Reaktion; denn ihre Entwicklung läuft gleichzeitig. Beide sind Vertreter polarer Gegensätze. Hic ratio, hic sensus!

Vergleicht man beide, so kann man nicht zögern, Rodin als dem überragend Größeren die Palme zuzuerkennen. Dennoch war Hildebrand derjenige, der die Gesundung der Plastik einleitete. Dennoch ist Hildebrand derjenige, der zuerst den Wunsch der jungen Generation ausgesprochen: das Streben nach Gesetzmäßigkeit. „Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz einmündet, das heißt, alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt zugeführt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfaßt, eine neue Variation des Grundthemas darstellt. Die subjektive Willkür, das Geistreichtun, die persönliche Caprice, sind immer nur ein Zeichen, daß das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Instinkt verloren hat.“

Rodins Figuren sind beziehungslos in den Raum geworfene Gebilde. Hildebrand hat den Zusammenhang mit der Architektur von neuem angebahnt. In seinem nackten Mann, im Kugelspieler, im Marsyas, überall da, wo ausgesprochen antike Erinnerungen stark sprechen, ist die Figur jeweils im Raum isoliert, manifestiert sich vornehmlich jenes typisch bürgerlich-klassizistische Element des Individualismus, das bei der Thorwaldsen-Rauch-Generation so deutlich ist. Jede Figur wandelt in ihrem eigenen, ihr anhaftenden Bezirke. Ihr Raum ist der Block, der sie ideell immer noch umschließt. In seinem

Wittelsbacher Brunnen zu München und im Straßburger Brunnen auf dem Broglieplatz, theoretisch in seiner Schrift vom Problem der Form, aber tritt auf einmal ein neues Element hervor, ein Element, das kaum in dieser Stärke zu vermuten gewesen wäre. Hildebrand fordert die Verarbeitung des dreidimensionalen Komplexes als Flächenbild, „Fernbild“ genannt, denn erst dieses gäbe einen reinen Gesichtsausdruck. Er erstrebt die Überführung der tastbaren Kubik in den rein optischen Eindruck des Flächenbildes. Das Gefühl, woraus diese Tendenz erwachsen ist, nennt Hildebrand selbst „das Quälende des Kubischen“. „Solange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie als eine Fläche wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, das heißt eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.“ Dies ist ein germanisch-gotisches Gefühl, kein klassisches. Wenn Hildebrand den Beschauer in die Entfernung treibt, damit er den Bewegungsakt des von Form zu Form gleitenden abtastenden Sehens überwinde, wozu das nahe, sich vor dem Gegenstand befindende Auge gezwungen ist, um dann von dort aus scharf sich einstellend mit einem einzigen Blick das Ganze zu umfassen, so schöpft er aus dem Borne echt mittelalterlichen Gefühls. Tympanon, Portalgewände und Schnitzaltar, sie alle waren einzig unter solchen Gesichtspunkten geschaffen. Ihrer plastischen Einzelexistenz und Einzelfunktion entkleidet, sind die Figuren nebeneinander geordnet, um einem Gemälde gleich malerische Dienste zu tun. Gebilde im Sinne von abzutastenden Objekten sind sie nicht. Plastisches Formen, das heißt Schaffen aus einem in Daumen und Zeigefinger liegenden Instinkt, aus einer Erotik der Fingerspitzen, aus einem Drang nach Rundheiten, Festigkeiten, solches hat der Nordländer nie gekannt. Der Orientale besitzt diese taktile Sensualität im höchsten Maße, der Romane in gewissem Grade auch, dem Germanen fehlt sie unbedingt. Wie typisch ist der Anblick der deutschen Renaissance. Wie mühte man sich um diese romanische taktile Sinnlichkeit, wie fein, glatt und rund drechselte man die Buchstatuettlein, wie stürzten sich die großen deutschen Erzgießer in all die mythologischen Nacktheiten hinein. Und doch! wie unruhig die Flächen, wie gebrechlich die Glieder, wie malerisch die Finger, die Locken, die Gelenke. Welche Freude dann, wenn endlich einmal ein Gewand am Platze ist. Da erst lebt der Bildner sich aus in den

krausen Fältelungen, den Brüchen und Knitterungen, den sich rollenden Säumen und den neckischen Umschlägen der spitzen Zipfelchen. Aber steht eine Holzskulptur im Schrein, eine Brunnenstatue im Zusammenhang der Komposition, wie glänzt das Ganze. Ein Leuchten geht von diesem Orchester aus. Orgelgleich brausen die Motive durcheinander, um sich in der Seele des in wortloser Kontemplation versunkenen Beschauers zu göttlicher Harmonie zu vermählen. Germanisch-christlicher Geist scheucht zurück in die Distanz des Gesichtsbildes, alle jene erotisch-sensuellen Gefühle des Abtastens, und sei es auch nur mit dem Auge, wehrend. Nicht umsonst ist die Kunst des Mittelalters, und besonders die nordische, eine entsinnlichte, und hat der aus den Kämpfen der Reformation hervorgegangene nordisch-evangelische Geist in immer klarerer Abstraktion seine Vollendung erstrebt.

So vereinigt sich in Hildebrand romanische Formenbändigung, Sehnsucht nach der Absolutheit der Ausdrucksgestaltung mit den uralten germanisch-gotischen Erbschaften der im Grunde malerisch, visionär, entsinnlichten Seele. Unteilhaftig jener das Dasein durchwogenden, höchste Schöpferkraft vermittelnden Sinnlichkeit eines Rude, eines Carpeaux, eines Rodin, unteilhaftig des lebenspendenden Eros der Griechen, doch aber angezogen von jenem reinen Glanz seligen Seins, zeugte Hildebrand mit der Antike einen Euphorion, kaum ähnlich dem der klassischen Walpurgisnacht, aber einen echten Bruder jenes, den Peter Cornelius in den Fresken für die Glyptothek rund fünfzig Jahre früher der Welt gegeben hatte.

Das Verdienst Hildebrands ist außerordentlich. Aus einem an klassischen Abmessungen geschulten Formempfinden, unterstützt von einem kühlen Gelehrtengeist, der Selbstrechenschaft rationaler Art als unabweisbares Bedürfnis empfindet, goß er den Kunstgeist der eigenen Rasse in neue Formen. Sein Instinkt war hier so sicher, wie nur der eines Mannes ist, der reinblütig Urväterstimmen im eigenen Innern ertönen hört. Deshalb sind Hildebrands Werke unvergänglich. Der Wittelsbacher Brunnen ist etwas schlechthin Dauerndes. Vor fast einem Menschenalter enthüllt (1895), hat ihm keine neue Kunst etwas anhaben können. Bevor wir uns jedoch ihm zuwenden, muß das Hildebrandsche Relief kurz besprochen werden.

In seinem oben genannten Buch hat sich der Künstler eingehend über seine Flachbildtheorie geäußert. „Die Figur lebt sozusagen in einer



25 · Adolf von Hildebrand, Leda



26 · Adolf von Hildebrand, Wittelsbacher Brunnen

Phot. F. Bruckmann A. G., München

Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß, und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, das heißt, sich kenntlich zu machen." Damit ist der Anschluß an Thorwaldsen wieder erreicht, die unabweisbare Forderung des Reliefs von der Entwicklung in der Fläche ist wieder aufgestellt. Hildebrand denkt sich „zwei parallele, stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaß in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen." „Ihre äußersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Flächen dar." „Bei all den Abstufungen vom Flachrelief bis zum Hoch-, d. h. eigentlich Tiefrelief, handelt es sich in erster Linie darum, daß die eigentliche Wirkung der Fläche zum starken Ausdruck kommt. Mit anderen Worten, es müssen so viele Höhenpunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, daß sie den Eindruck der Fläche hervorrufen. Tritt einzelnes aus dieser Gesamtfläche bemerkbar heraus, so erscheint es vor der eigentlichen Distanzschicht unseres Sehfeldes und ist von der allgemeinen Tiefenbewegung ausgeschlossen; es streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen." Dies alles hätte Thorwaldsen auch gesagt haben können. In einem Punkte jedoch unterscheidet sich die Hildebrandsche Theorie von der seinen, nämlich in der Bewertung der Grundfläche. „Nicht die Grundfläche des Reliefs soll als Hauptfläche wirken, sondern die vordere Fläche, in der sich die Höhen der Figuren treffen." Damit ist über das Relief eines Begas ebenso der Stab gebrochen wie über das eines Ghiberti am Baptisterium oder über das eines Schadow oder eines Barockmeisters. Bei ihnen allen ist das Prinzip der Entwicklung in der Fläche ebensowenig gewahrt, wie jenes der in einer Ebene liegenden höchsten Punkte der Vorderfläche. Die lange Reihe der Hildebrandschen Reliefs zeigt musterhafte Gegenbeispiele. Meist ist die Grundfläche ganz einfach gehalten. Alle illusionistischen Perspektiven, alle malerischen Andeutungen von Menschen und Pflanzen im Hintergrund, wie bei Begas oder Eberlein, fehlen durchaus. Ähnlich wie bei Thorwaldsen, nach dem Vorbild der Antike, wohl aber auch unter quattrocentistischen Einflüssen (es wäre etwa an Donatellos Verkündigungstabernakel in Santa Croce und an bestimmte Werke des Luca und Andrea della Robbia

zu denken) ist die Figur einzig in der Fläche entwickelt. Es wird Wert darauf gelegt, sie in allen Funktionen zu zeigen, den Kopf im Profil, den Körper wie bei den Ägyptern in Frontalansicht gedreht. Dadurch werden Verkürzungen vermieden. Werden mehrere Figuren auf einer Darstellung vereinigt, so ist das Bestreben spürbar, sie als reine Existenzen zu geben, ganz wie es Marées tat, sie möglichst auf ihr rhythmisches Lineament zu reduzieren, ohne eigentlich kubische Werte. Von Überschneidungen wird Abstand genommen. Der Duktus der Figuren klingt zusammen als Musik glücklichen gemeinschaftlichen Seins. Immer wird die Basis wohl betont, auf der die Gestalten leben. Der nach oben gezogene illusionistische Boden, so beliebt bei Ghiberti, auf dem die ganze Szene nach vorne zu rutschen scheint, wird peinlichst vermieden. Deutlich wird immer wieder, besonders an den Rändern, das Niveau der Vorderfläche angegeben, Musterhaft sind die Figuren kompositionell zusammengeschlossen. Allerneueste Bestrebungen sind vorgeahnt in der Entsprechung der Teile, der rein rhythmischen Behandlung der menschlichen Figur, der Vereinfachung, ja der Reduktion der Form im Sinne einer Monumentalisierung und in der energischen Ablehnung des Realismus.

Beim Wittelsbacher Brunnen hat Hildebrand seine Relieftheorie auch auf die Freiplastik angewandt. Sie gipfelt in der Forderung von der mindestens einen Ansicht, in der die Figur sich als einheitliches Flächenbild darzustellen habe, in der ihr „ganzer materieller Formbestand sich zur sehbaren Form umbildet," und in der, „analog dem Bilde oder Relief, die ganze plastische Natur der Figur sich als einheitlicher Flächeneindruck darstellt und zusammenfaßt." Weiter hat er aber hier seine Forderung von der Unterordnung der Plastik unter die Architektur künstlerisch dartun können, eine Tat von höchster didaktischer Wirkung. Hildebrand ist hier der stärkste Antipode Rodins. Stellte dieser seine Figuren beziehungslos in den Raum, ohne die leiseste Relation zur Architektur, so sind Hildebrands Gruppen überhaupt nur im Zusammenhang mit dieser denkbar. Die Plastik entsagt ihrer Autonomie, um als Stück eines Ganzen wieder zum Teil der Architektur zu werden. Es gemahnt an die Portalgewände und an den Schnitzaltar, wie Hildebrand sich auf eine breite, dunkle Baum- und Buschwand zurückzieht, vor deren einfarbigem neutralen Hintergrund er seine Komposition entwickelt. Gewiß, an die alte deutsche Brunnentradition knüpfte er dabei nicht an. Die kannte

eine solche Aufstellung nicht, noch eine bewußt einansichtige Durchführung. Meist in der Mitte oder in einer Ecke des Marktes stand der Brunnen als ausgesprochen kubisches Produkt. Der schöne Brunnen in Nürnberg, der Ulmer Fischkasten sind die berühmtesten Beispiele. Daß gar der deutsche Barockbrunnenbau an dergleichen nicht dachte, ist selbstverständlich. Der Augsburger Augustusbrunnen und der Münchener Wittelsbacher Brunnen in der Residenz, zentral stehend und allseitig entwickelt, beweisen dies. Richtig aber ist es, daß jene figurale Allseitigkeit nirgends überzeugend gelöst ist. Immer hat die Hauptfigur im Grunde nur eine Ansicht, der die rechte Folie zu geben man sich nicht entschließen konnte. Altargewöhnung und Zweckwille divergierten immer irgendwie. Die Italiener haben, wenn sie einmal so etwas machten, es besser verstanden. Einen echten Rundbrunnen, vollseitig wie die Fontana delle Tartarughe in Rom oder wie der Brunnen auf der Piazza Madonna in Loretto gibt es in Deutschland nicht. Im Grunde jedoch ist Italien die Heimat des an die Architektur angelehnten Frontalbrunnens. Hildebrand hat vielleicht an große römische Beispiele gedacht, etwa an den Neptunsbrunnen auf der Piazza del Popolo in Rom, vielleicht sogar an die Fontana di Trevi, als er sich entschieden vom Zentralbrunnen abwandte und seine Stellung vor einer festen Rückwand bezog; sicher jedoch wurde er auch von Gefühlen geleitet, wie wir sie eingangs angedeutet haben. Im Aufbau spricht Rom stärker. Das gleichschenklige Dreieck der Hochrenaissance wird gewählt, dessen Höhe den Brunnenständer senkrecht durchschneidet. Die beiden Seitenfiguren, ein auf einem Flußpferd reitender Mann, der einen Felsblock schleudert, wohl ein Symbol auf die feindliche Naturkraft des Wassers, und eine auf einem fischleibigen Stier sitzende Frau, eine Schale in der Linken, die freundliche Macht des Wassers darstellend, sind wiederum jeweils als Dreiecke komponiert, und zwar diesmal als rechteckige, indem die Basis der Gruppe und eine auf diese in Parallele zu dem vom Bassin abstürzenden Wasser gefällte Linie einen Winkel von neunzig Grad bilden. Die drei parallelen Vertikalen, also die durch den Hauptwasserstrahl, den Brunnenständer gehende, nebst den beiden ideellen eben aufgezeigten sind die einzigen der Komposition. Sie genügen völlig, um das Ganze aufrechtzuhalten. Daneben sprechen nur noch Horizontale. Sie geben dem Brunnen das Wohlige, Beruhigende. Vier mächtige Vertreter sind es. Der Rand des Bassins,

schmal und weit ausholend, die Mauer des mittleren Bassins, ziemlich hoch, mehrfach durch Pilaster gegliedert, geschmückt mit wasserspeienden Masken, aus deren Münder je zwei Schenkel eines Dreiecks bildende Strahlen entspringen, die das Empfinden des Lagernden erhöhen, dann das große obere Bassin, breit von fließenden Wassermassen übergossen, und das kleine, obere Bassin, in das der aus der Mitte sich erhebende Strahl zurückfließt. Vermittelt wird zwischen diesen spärlichen Vertikalen und bevorzugten Horizontalen durch die beiden Schenkel des Gesamtdreiecks, wovon eingangs gesprochen worden ist. Sie sind über die Figuren dem Boden zu hinausgezogen und vereinigen sich mit der Basis zu kompakten Stein- und Felsenmassen, römische Barockerinnerungen, hier sehr glücklich verwandt. Die Figuren selbst sind schöne geschlossene Arbeiten und überaus bezeichnend für Hildebrand. Sie bilden Musterbeispiele für seine Relieftheorie. Hatte er gefordert, daß bei einem Relief das Gegenständliche sich als eine Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß ordne, so übertrug er diese Anschauung auch auf die Rundfigur, worin wir ihm nicht wohl folgen können, eine Anschauung jedoch, die bei der reliefmäßigen Anordnung der Wittelsbacher Brunnenarchitektur ganz wohl angebracht war, besonders da Hildebrand es sich angelegen sein ließ, die Großheit der Form möglichst zu betonen und alles auf die einfachsten Flächen zu reduzieren, ganz wie wir es beim Relief gesehen haben. „Alle plastische Einzelform muß sich in einer größeren Form einigen, alle Einzelbewegungen einen Teil einer größeren Gesamtbewegung ausmachen, so daß zuletzt der ganze Formenreichtum einer Figur in einen einfachsten Flächengang eingeordnet vor uns steht.“ Dies hat Hildebrand restlos erfüllt; in klarer Silhouette, reliefmäßig in der Breite entwickelt, alle Funktionen mühelos ablesbar, selbst aus bedeutender Entfernung, grandios in der Simplifikation der Form, bis ins kleinste ausgewogen in der Entsprechung der Bewegung, stellen die Figuren andererseits doch nur Teile der Gesamtarchitektur dar, schlechterdings nicht isoliert denkbar. Sie sind jeweils aus einem für Hildebrand bezeichnenden Gefühl für den Block gearbeitet, der eine jede als idealer Raum noch zu umschließen scheint. Dabei aber kühl. Keine der Zeugungsleidenschaft der knetenden Hand entstammenden Leiber, sondern der scharfen Kalkulation des im Block das Relief erspähenden Bildhauers.

Hildebrands Raumbegriff ist durchaus im Block gebunden. Oder in einer



27 · *Max Klinger, Wilhelm Wundt*

Phot. E. A. Seemann, Leipzig



28 · Max Klinger, Beethoven

Phot. E. A. Seemann, Leipzig

übergeordneten Architektur. Vom Raum, den die Plastik nach innen begrenzt, oder vom Raum als Produkt der Plastik überhaupt, von einem ungeheuren Raum, in den hineinzutürmen höchste Wonne erscheint, wußte er nichts. In diesem Sinne kann die jüngste Generation ihn nicht mehr zu den Ihrigen zählen. Seine Bedeutung liegt im wesentlichen in der Reinigung der Plastik von malerischen Elementen, in der erneuten Betonung des Gesetzmäßigen und in der eigenen Mäßigung. Was er schuf, ist unbedingt gut und richtig. Seine Natur riß ihn nicht fort zu Werken, die über seine Kraft gingen. Sie blieb in den Bezirken des Vernünftigen. So ist Hildebrand der Lehrer einer großen Schule geworden, deren klare Vernünftigkeit den Beifall der gebildeten Kreise errungen hat. Es wiederholt sich die Situation der Rauchgeneration. Wieder ist es das kultivierte, im Grunde verstandesmäßig nach der Antike hin orientierte Bürgertum, das sich zu dieser aufregungslosen Kunst bekennt. Während die unteren Schichten und die aus ihnen heraufgestiegenen nouveaux riches sich für die frappante realistische Kunst in der Art eines Maison oder für die realistischen Barockarbeiten der Eberleinschule begeisterten, war es die Klasse der akademisch Gebildeten, insonderheit jener Kreis, der die Goethetradition in Deutschland aufrechtzuhalten glaubte, der Hildebrand und seine Nachfolger aufs Schild erhob. Unter ihnen sind Arthur Volkmann, Richard Engelmann, Rudolf Bosselt, Paul Peterich, Louis Tuaillon, Hermann Hahn, Franz Stuck, Georg Wrba, Richard Zutt zu nennen. Sie alle verbindet das Streben nach der großen Form und die Anlehnung an die Architektur. Daneben spielt bei ihnen die Antike immer eine besondere Rolle.

Volkmann hat Marées nahegestanden und ist nach dessen Tod in Rom geblieben. Ruhiges Sein, einfachste Stellung, völlige Gelöstheit der Figur bei ausgesprochen reliefmäßiger Anordnung ist ihm eigen. Trotzdem ist die erfolgreiche Hinaushebung über den Natureindruck nicht erreicht. Detailrealismus und Kolorierung geben den Figuren oft etwas peinlich Panoptikumartiges, das sie ungünstig von denen Hildebrands unterscheidet.

Richard Engelmann ist hier glücklicher gewesen. Mehrfach hat er das Problem der Eingliederung einer Statue in die Landschaft gestellt bekommen, und hat es immer befriedigend gelöst. Am bekanntesten ist der Stadtbrunnen in Görlitz, eine weibliche Figur am Rande eines Bassins gelagert, straff

komponiert, ideell im Raume ihres Blocks lebend, dabei durchaus im Zusammenhang mit der Landschaft empfunden. Der hinter ihr aufsteigende Rasen bildet die neutrale Folie, von der ihr ruhiger Rhythmus sich abhebt. Ähnliche hingestreckte, in sich ruhende, meist schlummernde Gestalten hat der Künstler mehrere gebildet. Die Massigkeit und Rundheit ihrer Formempfindung verbindet sie mit Bestrebungen der jüngeren Generation. Die Art, wie die Auseinandersetzung mit der rohen Steinmasse des Blocks vorgenommen wird, befriedigt nicht immer.

Als Erzbildner sind Hermann Hahn, Franz Stuck und Louis Tuaillon hervorgetreten. Das Flüssige des Metalls, das Glatte der Fläche haben sie mit sicherem Gefühl empfunden. Meist haben wohl auch sie in ihren Werken, besonders in den großdimensionalen, die für die Marmorskulptur geforderte Ruhe erstrebt, nicht ohne jedoch auch gelegentlich alle Möglichkeiten des Metalls auszunützen. Von Stucks Amazone oder Wrbas Diana auf der Hirschkuh war der Schritt zum Kunstgewerbe nicht sehr groß, den Ignatius Taschner und Theo von Goosen erfolgreich getan haben. Immerhin sind diese kleinen Salonbronzen in ihrer einfachen Gliederung, ihren sicher gelegten Flächen, in der feinfühligen Epidermisbehandlung die Boten einer neuen Zeit gewesen, wenn man bedenkt, daß es die Jahrhundertwende war, als sie mitten unter süßlichem Kitsch auftauchten.

Ein neues Problem stellte Max Klinger. In ihm kämpfte das klassisch-germanische Bildungsideal, die professorale Tendenz, mit einem vollsaftigen heißen Temperament. So wird er immer wieder ins Barock zurückgeworfen. Im Grund ist es eigentlich nicht die Antike eines Thorwaldsen oder eines Hildebrand, die er suchte, nicht das reine Sein im Lichte, die Stille seligen Schauens, weit eher die eines Böcklin, die heitere, sinnenfrohe Welt der Satyren und Nymphen, der Bacchanalien oder auch die von tragischen Schicksalen geladene Atmosphäre Nietzsches. Klinger steht als Künstlerindividualität Rodin weit näher als Hildebrand. Am ehesten ist er mit Richard Wagner zu vergleichen. Sein Wollen ist maßlos wie seine Phantasie, faustisch gelüstet es ihn, alle Leidenschaften in der eigenen Brust zu erleben, Ekstase, Rausch, Vision überfluten sein Schaffen, sprengen immer von neuem die Bande, die der klassische Zügelung erstrebende Künstler ihm anzulegen wünscht. So mündet er immer wieder im Barock. Was ist seine Liebe für

den farbigen Marmor, für die polylithe Symphonie, für die Verwendung edler Metalle, Elfenbein, Edelsteine am plastischen Kunstwerk anders als Barockempfinden? Wagners Gesamtkunstwerk steht genau auf der gleichen Linie, und wenn der Archäologe Georg Treu in den achtziger Jahren für die polychrome Plastik eintrat und ihre Berechtigung historisch nachwies, so ist damit nur gesagt, daß auch die Wissenschaft sich dem Geist der eigenen Epoche nicht entziehen kann. Begas, Wagner, Böcklin, Klinger gehören zusammen. Sie sind der Ausdruck der deutschen Erscheinungsform des Neubarocks. Daß Wagners produzierende Tätigkeit früher fällt, kommt nicht in Betracht. Das Jahrhundertende sah seinen höchsten Ruhm.

Klinger ist im Grunde ein malerischer Plastiker. Nicht nur in seinen späten Portraits der Wilhelm-Wundt-Büste und dem Karl-Lamprecht-Kopf, die ganz auf Rodinsche visuelle Mittel gestellt sind, nicht nur durch die Verwendung der Farbe auf den Bildwerken, wodurch von vornherein besonders an das Auge appelliert wird, er ist es überall, in der Art seiner Silhouette, im illusionistischen Aufbau der Gruppen, in der Verwendung der Draperie, in der Licht- und Schattenmodellierung der Oberfläche. Er erstrebt die einfache Bewegung, wie in der Amphitrite der Nationalgalerie (1899), der Salome des Leipziger Museums (1894), und liebt doch wieder die interessante Drehung, wie in der Badenden des Leipziger Museums und in der Kauernden (1898) in Wiener Privatbesitz, er sympathisiert mit der klaren Ansicht, wie in der oben genannten Berliner Figur, der Salome und der Kassandra (1895), und schafft dann doch wieder ein Werk wie das Drama, bei dem der Beschauer wirklich „um das Denkmal herumgetrieben" wird, Leiber von hohem sinnlichen Reiz, aber gänzlich wirr, wie im Spasma rasender Konzeption zusammengeworfen. In seinem Brahmsdenkmal ist der Künstler durchaus abhängig vom Balzac Rodins. Aber welcher qualitative Unterschied. Man möchte als Parallele Böcklin und Munch daneben halten. Malt Munch eine gespenstische Landschaft, so spürt man die Unholde und Geister, die überall hinter den Bäumen versteckt sind, Böcklin malt sie mit hinein. Ebenso hier. Bei Rodin wird der Eindruck des in der Ekstase innerer Gesichte Lebenden einzig durch den Kopf erreicht, der aus der ungegliederten Masse des Gewandes nach oben heraus stößt. Klinger übernimmt das Gewand in seiner kompakten Fülle, aber er setzt darauf einen säuberlich ausgemeißelten Kopf

und bringt nun die Gestalten der Brahmsschen Vision in corpore neben dem Denkmal an. Sie ranken sich an ihm empor und flüstern dem Komponisten die Melodien zu.

Dieselbe Neubarockisierung ist auch im Beethoven (1902) zu spüren. Beethoven selbst als Erscheinung grandios. Das Grenzenlose, Ungebändigte, Titanenhafte des in der Wut des Schaffensprozesses Ringenden lag Klingers verwandter Seele. Wie der Schleier einer Luftschicht liegt es über dem Antlitz des mit blindem, nach innen gekehrtem Auge Schauenden. Ungemein geschlossen in der Gesamtwirkung, ganz auf Symmetrie gearbeitet, der nackte Oberkörper aus schneeweißem Syramarmor. Die Hände zu Fäusten geballt auf dem übergeschlagenen Knie. Über dem Oberkörper liegt ein Gewand aus gelbbraunem, streifigem Tiroler Onyx. Der Musiker sitzt auf einem in verlorener Form gegossenen vergoldeten Thronsessel, der seinerseits auf einem Felsen aus dunkelbraunviolettem Marmor ruht. Ein Adler kauert zu seinen Füßen. Er ist aus schwarzem, weißgeädertem Pyrenäenmarmor. Auf der Innenseite der Lehne sind Engelsköpfe in Elfenbein angebracht, ihre Flügel mit Achaten, Jaspis und Opalen auf Goldfolie inkrustiert. Die Seiten und der äußere Rücken des Sessels sind mit Reliefdarstellungen geschmückt. Auf dem Rücken Johannes vom Kreuz hereilend, die aus der Muschel ersteigende Venus vertreibend, links und rechts auf den Stuhlwangen der Sündenfall. Auf dem oberen Rand mit der Lehne fünf liegende menschliche Leiber, „Geschöpfe des Prometheus“. Eine Menge Symbolik, über die es eine ganze Literatur gibt, auf die jedoch einzugehen nicht unsere Aufgabe ist. Die Silhouette des Sessels ist stark geschwungen und in ihrer Stabilität aufgelöst, die Reliefs malerisch in Begasscher Art behandelt.

Soll man das Ganze werten, und es fordert unbedingt zur Stellungnahme auf, so darf man wohl sagen, daß es sich hier um eine wahrhaft geniale Geschmacklosigkeit handelt, eine Geschmacklosigkeit, die nur durch das Zusammentreffen von Faktoren möglich war, wie sie in dem Genie eines Klinger, der malerischen Einstellung seiner Zeit, dem Jugendstil im Kunstgewerbe, der Großmannssucht einer zu schnell reich gewordenen Nation, der ornamentalen Geschwätzigkeit des Graphikers und der Tendenz zum dimensional Riesenhaften liegt, die für einen Teil der neudeutschen Kunst bezeichnend ist. Das Ganze ist nicht zusammen empfunden. Es ist zusammengedacht. Um den

Kern des unzweifelhaft groß gesehenen, von innen heraus plastisch gebauten Beethovenkörpers ist die grelle Polyphonie allzu laut angeschlagener Dissonanzen gelegt, die die klare Führung des Grundmotivs beeinträchtigen. Das Orchester der vielfarbigen, einander überschreienden Metalle und Marmorarten hat nichts zu tun mit der Neunten Sinfonie, die Klinger vorgeschwebt haben mag. Dort erhebt sich aus dem Chaos entfesselter Leidenschaften, der Gigantomachie wütender Bässe, dem orgiastischen Taumel von Streichern und Bläsern nach der tiefen Resignation des dritten Satzes am Ende die Seele zur reinen Anschauung göttlicher Verklärung. Vielleicht hat Klinger in dem weißen Marmorkörper etwas Ähnliches erstrebt, erreicht hat er es nicht. Beethoven weitete die Form wohl aus, doch er zerschlug sie nicht, nein in der Stabilierung einer neuen und doch gewachsenen Form ist er der Vater der heutigen Musik geworden. Dies kann von Klinger nicht gesagt werden. Elkan ausgenommen, der bei aller Anlehnung an Klinger doch Vereinfachung sucht, hat Klinger keinen wesentlichen Nachfolger gehabt. Die Jungen von heute lehnen das allzu Effektvolle seiner Schöpfungen ab.

AUF DER SUCHE NACH DEM NEUEN STIL

Wir befinden uns in Berlin in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Soeben, 1899, ist die Sezession eröffnet worden. Im Katalog der Plastiken liest man die Namen Hildebrand, Dasio, Hermann Hahn, Franz Stuck, Ignatius Taschner, Hugo Kaufmann, August Kraus, Fritz Klimsch und August Gaul. Ein Jahr später treten Wrba, Tuaillon, Meunier, Minne, Rodin, Lederer, Josef Floßmann hinzu. Daneben arbeitete schon seit 1894 Franz Metzner in Berlin. 1904 taucht neben Albiker und Hoetger der Name Georg Kolbe auf. Dies sind die Jungen. Die Keime der gesamten neueren Entwicklung liegen bei ihnen. Vielleicht nicht immer deutlich erkennbar, ist alles in nuce schon dort vorhanden. Begasschule, Hildebrandvorbild und Rodin kämpfen den Kampf. Die Auseinandersetzung mit dem Barock ist das Zeichen der Zeit, sei es im Sinne Rodins, in der Richtung auf eine Sublimierung der Form, sei es im Sinne Hildebrands in der Richtung auf ihre Monumentalisierung. Hermann Hahn, Dasio, Hugo Kaufmann, Franz Stuck, Ignatius Taschner sind reine Hildebrandianer. Über sie wurde schon gesprochen. Auch August Kraus wandelte in ihren Bahnen. Selbst Begasschüler, hat er ernsthaft um die Reinigung seiner Formanschauung gerungen. Die Bronze ist das ihm gemäße Material, aber er beutet es nicht aus in der Art seines Lehrers Begas, sondern er erstrebt auch in ihm bei mäßiger Naturalistik ruhige, ausgewogene Stellungen von einer gewissen Klassizität der Empfindung.

In ähnlichem Sinne ging die Entwicklung August Gauls vor sich, der zuerst durch seine Löwen am Begasschen Kaiser-Wilhelm-Denkmal Aufsehen erregt hatte, dann durch den reinigenden Einfluß des römischen Marées-Kreises geschritten war. Die Einfachheit und Plastizität der Form, ihre Taktilität und die hervorragende handwerkliche Durchbildung jedes einzelnen Stückes sicherten ihm vom ersten Augenblick an den Beifall weiter Kreise. Die gefälligen Sujets taten das Ihrige. Eine gewisse Kunstgewerblichkeit im besten Sinne haftet den Stücken immer an und verbindet sie mit den Produkten der Münchener Schule, über die sie jedoch weit hinausragen. Es ist weniger das

Psychische des Gegenstandes, als die formale und handwerklich-manuelle Verarbeitung, die Gaul interessieren. Er steht dem Tier als vernünftiger Mensch gegenüber. Keinen Augenblick verläßt er diesen Standpunkt. Mit liebenswürdiger Bonhommie beobachtet er es, wenn auch unironisch. Aber er bleibt immer hoch über ihm stehen als ein denkender Mann. Daher wohl die leichte Verständlichkeit seiner Schöpfungen bei den Gebildeten, die sonst der Qualität nicht so rasch geneigt sind. Was Gauls Kunst jedoch fehlt, ist die Wärme des sich liebenden Neigens zum Tier und die Ehrfurcht vor dessen unerforschlicher Welt, Dinge, die die Schöpfungen von Renée Sintenis auszeichnen. Aber diese letzteren liegen immerhin wohl fünfzehn Jahre später und gehören einer ganz veränderten Einstellung an, über die hier noch nicht zu sprechen ist. Gaul ist, so seltsam es klingen mag, ganz Hildebrandianer im Sinne einer rationalistischen, unmetaphysischen Stellung zum Objekt.

Im ganz allgemeinen kann man für jene Zeit den Einfluß des Hildebrandschen Geistes gar nicht hoch genug veranschlagen. Sein Formproblem ist die „Bibel des Bildhauers", sich in sie zu vertiefen erste Forderung. Seine Wirksamkeit ist jedoch in vielen Fällen erst aus zweiter Hand zu verstehen, nämlich durch das Medium jener liebenswürdigen Münchener Künstler, besonders durch Franz Stuck, dessen Ornamentik vorzügliches Aufsehen erregte. „Er", so erzählte mir einmal Hugo Lederer, „war uns die Brücke zu Hildebrand."

Daneben wirkte der Impressionismus. Fritz Klimsch war gerade 1899 mit einer Damenstatuette vertreten, von der völlig malerischen Ansicht, den stark belebten Flächen, der zufälligen Situation, wie sie in den Bestrebungen der zeitgenössischen Malerei lagen. Aber auch davon tendierte er weg, und zwar wiederum in der Richtung auf Hildebrand, unter dem deutlichen Einfluß von Stuck. Das Kubische festigte sich, das Statische nahm zu. Stark erinnert die Behandlung des Steins an Hildebrandsche Vorbilder. Wie eine Figur in der Fläche entwickelt wird, der Block betont, dem Gewand seine illusionistische Materialität genommen und ihm ein symbolisches Gegenbild im Stein geschaffen. In der späteren Produktion sind auch folgerichtig Einflüsse Maillols zu spüren. Aber die kühle Begrifflichkeit Hildebrands lag der fröhlichen, sinnlich empfindenden Natur Klimschs nicht. Eine nervöse, malerische, sensitive Note bricht immer wieder bei ihm durch und stellt zweifellos

sein besseres, eigeneres Ich dar. Es werden da ganz feine Reize der Oberfläche erreicht und eine süße Musik des Konturs, die sich recht merklich von den unnahbar hoheitsvollen Führungen Hildebrands unterscheidet.

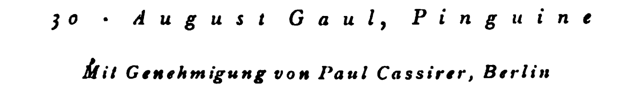
Stark wirkte auch Meunier. Mit zehn Nummern ist er 1900 auf der Sezession vertreten. Kein Plastiker hatte ihrer mehr. Hildebrand nur sieben. Er verband Realistik der äußeren Aufmachung, unpathetische Sujets mit einer Monumentalität der Form und einer Plastizität im einzelnen, die erregten. Gewiß, man sah Millet hinter ihm stehen, aber Millet war tot und Meunier lebte. Die Grundstimmung der Zeit war sozialen Themata zugeneigt. Meunier war aktuell. Er stand weit entfernt von Hildebrand. Gewisse Gruppen spielten ihn gegen jenen aus. Es genügt, ein Relief zu besehen, um dies sofort zu begreifen. Vor einer illusionistischen Fläche mit landschaftlichen Andeutungen vorgelegte Figuren, oft weit herausfallend, ein Getreidefeld, Gewitterwolken, lodernde Flammen plastisch dargestellt. Es ist kaum nötig, mehr zu sagen. Trotzdem ist Meunier Plastiker. Er imitiert nicht realistisch, er setzt den Eindruck in plastische Sprache um. Nie wird versucht, das Weiche, Stofflich-Charakteristische eines Hemdes, eines Schurzfelles zu geben, immer wird ihm eine adäquate plastische Gegenform geschaffen. Es wird tastbar gemacht. Das Licht arbeitet, doch nicht eigenmächtig. Es wird auf die hellen Buckel gezwungen und unterstreicht die runde Form. Das Flüssige der Bronze kommt zu Hilfe. Die Weite ihrer Möglichkeiten erlaubte vieles, was Hildebrand sich im Stein versagte. Meunier beschäftigte lebhaft die junge Generation. Die über das Individuelle hinausgehobene Typik seiner Figuren, das unter Schurzfell, Arbeiterhose versteckte Klassische, das Imposante der Gesichtsbildung, kurz die Adelung des Arbeiters taten das Nötige. Die Generation der Käthe Kollwitz, Liebermann, Hauptmann, Sudermann, Max Kretzer, Johannes Schlaf, Arno Holz mußte dafür sich entflammen. Dazu kam, daß in diesem Belgier zwei Rassenelemente wirksam waren, die in ihrer Vereinigung in Deutschland seltsam faszinierten. Das germanische Element sorgte für die Herausarbeitung des Charakteristischen, für die malerische Durchfurchung des Gegenstandes, für die philosophische Begründung in einer sittlichen Idee und für die sentimentale Note. Das Romanische stellte das heroische Pathos, wenn auch teilweise erborgt von Millet, aber doch rassemäßig echt, die Steigerung des Nur-



29 · Renée Sintenis, Füllen

Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin





30 · August Gaul, Pinguine

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin



31 · Constantin Meunier, Arbeiter

charakteristischen ins Klassischideelle, wie überhaupt für den ganzen antiken Apparatus, der unter den Bergmannskleidern immer sichtbar wird. Nur wenn man sich dies klar macht, kann man begreifen, daß diese im Grunde doch verlogene Kunst, deren Verlogenheit man erst richtig faßt, wenn man Blätter von Käthe Kollwitz daneben hält, auf die Gebildeten einen solchen Eindruck machen konnte. Der Arbeiter, der neue Gott der Zeit, war idealisiert. Man brauchte sich nicht um seine soziale Lage zu betrüben, man bekam keine Anklagen in Gestalt unangenehm naturgetreuer Realistika zu sehen, sondern man erblickte den durch die Arbeit gefürsteten Heroen. Auf einmal schien eine Synthese gefunden. Ein neuer Rauchtypus! Hatte jener dem gebildeten Bürgertum die bequeme Vereinigung von Realismus der Alltagserscheinung mit dem Pathos antikischer Klassizität geboten, so offerierte sie jetzt Meunier für den neuen Stand, der sich anschickte, das Erbe des dritten Standes anzutreten. Das Proletariat, sofern es überhaupt Kunst besah, fühlte sich geschmeichelt, das Bürgertum behielt seine Ruhe und seinen gesundheitsfördernden Mittagsschlaf. So tritt die Situation vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts genau in derselben Art im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts auf, und zwar durchaus im Sinne der Klassensuccession. Aber es zeigt sich uns Heutigen, wie schlecht diese Kunst war, trotz tüchtiger Technik, daß gerade aus ihr, die 1900 triumphierte, kein einziges fruchtbares Samenkorn sich entfaltet hat, auf das auch nur eine der Spielarten unserer heutigen Kunst zurückgeführt werden könnte.

Weit zeugungskräftiger war immerhin das Begas-Barock. Hugo Lederer wuchs aus ihm empor. Aus Znaim in Südmähren stammend, Sohn eines Dekorationsmalers, ausgestattet mit den tüchtigen handwerklichen Kenntnissen einer Fachschule der Tonindustrie, kam der Zwanzigjährige 1890 zu Schilling nach Dresden. Aus seinem Geist heraus entstand in diesem Jahr eine Allegorie auf den Krieg in der Görlitzer Ruhmeshalle. Michelangeleskes Barock, innerlich dem Künstler immer gemäß, lebte sich hier hemmungslos in den Originalformen aus. Riesige, sich windende Athletenleiber, forcierte Bewegungen, Bühnendonner, eine Personifikation des Krieges mit unvermeidlichem Schwert, einem Mantel, der aufgewirbelt ihr ums Haupt weht, mitten im Schwunge festgefroren scheint, und daneben seine Verwandtschaft mit den Produkten des Jugendstils nicht verleugnen kann. Dabei jedoch schon

im Gesicht jene Verbreiterung der Formen, die an Späteres denken läßt, und in der Aufteilung der Figuren im Raume jene Symmetrie, die gänzlich unbarock, das Bismarckdenkmal vorkündet.

Zur selben Zeit arbeitet Franz Metzner ganz im Jugendstil, verknotet spielerisch menschliche Leiber, legt sie katzengleich wohlig gestreckt um Tintenschalen, Kerzenträger, rankt sie an Handspiegeln empor, das Haar in weichem Flusse auflösend und dem Material vermählend. Wie Lederer kommt er vom Handwerk her, wie er aus slawischen Gegenden, aus Wescherau in Böhmen, wenn er auch sein Deutschtum immer betont hat. Nach mannigfachen Schicksalen bei einem Grabbildhauer in der Heimat, dann in Leipzig, taucht er 1894 in Berlin auf, arbeitet für die Porzellanmanufaktur, macht Ziervasen mit sich auflösenden Rändern, aus denen Köpfe herauswachsen, daneben Sitzfiguren, weich hingegossene Gestalten von dem fließenden Lineament des Jugendstiles. Kantige, steile, präraffaelitische Typen, hyperstilisiert, mit bandmäßig zusammengefaßten Haarsträhnen wechseln mit betont realistischen. Schon aber zeigen sich jene breiten, heftig aneinanderstoßenden Flächen, die den späteren Metzner auszeichnen.

Auch auf ihn wirkt Hildebrand. Seltsam ist es zu beobachten, wie das Formenklärungsprinzip des großen Müncheners von Lederer und Metzner verarbeitet wird. In Lederer, dem Barockmenschen, lebt untilgbar die Liebe zur riesenhaften Form. Kaum kann er diese ungeheuren Leiber bändigen, die ihm immer wieder unter seiner Hand entstehen. Sie winden sich mit ihren strotzenden Schenkeln, ihre Muskeln sind zum Bersten gespannt, ihre Brüste blähen sich. Die Rosse knirschen im Gebiß, sie sind kaum zu halten. Alles ist riesenhaft, alle Leidenschaften scheinen hier versammelt und in Form gezwungen. Aber es ist hohl. Hinter diesen Spannungen steht nicht die adäquate Kraft, sondern nur die Liebe zur Kraft. Aus dem eigenen Wunschbild heraus sind diese Geschöpfe geschaffen, aus der Sehnsucht nach dem Anderssein, nicht als echte Söhne den eigenen Lenden entflossen. Der Vergleich mit Michelangelo drängt sich überall auf, immer sehr zum Schaden Lederers. Die michelangeleske Form ist da, aber sie ist psychisch nicht ausgefüllt. Lederer hat später gestrebt, sein Barock im Sinne Hildebrands zu dämpfen. Was er hier sofort annimmt, ist das Prinzip der Einansicht, die Symmetrie zum Zweck monumentaler Steigerung. Schon im

„Schicksal" (Hamburger Privatbesitz, 1891) ist diese Symmetrie vorhanden, im Entwurf zum Weimarer Lisztdenkmal (1900), verbunden mit einer durch und durch barocken Anhäufung von Menschenleibern bei stark bewegtem Postamentaufbau. Im Breslauer Fechterbrunnen in der Universität (1901/04) lebt sich das Barocke im Sockel aus, der weibliche Riesenleiber von mächtigen geschwellten Formen und stark bewegtem Kontur zeigt, während die Figur des Fechters in ruhiger, einansichtiger Hildebrandscher Stellung erscheint. Trotz einer immer wieder erkennbaren Liebe zur bewegten Form, zur Plastizität im Sinne von Rundheiten, erzieht sich Lederer zur beruhigten Form, unzweifelhaft unter dem wachsenden Einfluß von Hildebrand. Der erste Entwurf zum Kruppdenkmal, sogar das wesentlich schwächere, später ausgeführte zweite Modell zeigen dies. Die Formen werden flächenhaft verbreitert, zusammengeschlossen in blockhafter Empfindung. Den einzelnen Figuren wird die Eigenexistenz verkürzt. Sie werden in die Masse des Gesamtvolumens hineingebunden und sind nur Elemente des architektonischen Grundgedankens. Lederer zwingt sich zur Ruhe, bändigt seine Kraft, verwehrt ihr das Schweifen ins Ungeheure und, indem er haushält mit ihr, steigt die Intensität seines Erlebnisses, das Kunstwerk gewinnt an Echtheit.

Der Bismarck vom Hamburger Hafen stellt die nächste Etappe dar. Er schließt sich folgerichtig dem ersten Entwurf des Essener Kruppdenkmals an. Am Sockel die Schwertträger bilden die Brücke vom alten Lederer her zum neuen. Wieder jene Riesenleiber, wieder das Aufgebot allzu muskulöser Ringkämpfer, von Kraftprotzen ohne innere Beseelung, von Posen ohne Notwendigkeit, kurz von Existenzen, deren Leben künstlerisch berechtigungslos ist, da die Formen nicht von innen nach außen entstanden, als zwingendes Produkt der psychischen Voraussetzungen, sondern von außen her aufgeschichtet. Anders der Bismarck (1905). Hier ist alle barocke Kraft in ein einfaches Vertikalschema zusammengedrängt. Das Ganze ist architektonisiert. Die grauen Granitquadern sprechen stark und geben den Rhythmus an. Das Eigenleben der Figur hat aufgehört. Es unterliegt dem Gesetz des Steines. Der Stein diktiert. Das ist ein Hildebrandsches Prinzip, das hier in unvergleichlicher Weise wirksam geworden ist. So schafft die Quaderhaftigkeit dem Bismarck die Form. Nichts, das nicht ihr unterworfen wird. Auf diese Weise entsteht die oft bewunderte Monumentalität des Werkes. Ungemein

glücklich trafen alle Vorbedingungen hier zusammen. Die Liebe zum Cyklopischen, die Verehrung des Heroischen von seiten der besonderen Prädisposition des Künstlers, die Aufnahme des Einansichtsgedankens, der Symmetrie, wie Hildebrand sie lehrte, und die Erfassung des Charakters des Steines als eines künstlerisch produktiven. Aus dem Bismarck der Realität oder der klirrenden kriegerischen Aktion, wie die Begasschule ihn liebte, ist der Bismarck der Idee geworden. Eine abstrakte Form, ein Symbol für ihn wurde gefunden, aber nicht irgendwie erdacht, sondern aus dem Stein selbst erwachsen. Daher die seltene Einheit dieses Kunstwerks. Das Denkmal ist Kubik sans phrase, es atmet jene Ewigkeitsdauer, die ein Steinmonument haben muß. Hier paßt das Wort unserer Einleitung: Aus der Welt organischer Vergänglichkeit ist dieser Bismarck eingegangen in die Welt anorganischer Unvergänglichkeit, in die Gesellschaft der Felsen und Berge, deren Existenz unendliche Generationenreihen überdauert.

Hierüber ist Lederer nicht mehr hinausgekommen. Aber es ist auch gar nicht nötig. Dieser Wurf war ein Leben wert. Betrachtet man die zarten Kinderköpfchen aus rotorangefarbener Wachsmasse, die der Künstler unlängst geschaffen, so erkennt man, daß der im Grunde weichen Natur des Österreichers die Megalomanie wesensfremd ist, zu der eine seltsame Sehnsucht ihn immer von neuem hinzieht.

Diese Megalomanie hat auch Metzner erfaßt. Bei ihm wurde der Konflikt tragisch. Von Natur aus weniger barock angelegt als Lederer, neigte er von Anfang an dazu, die menschliche Gestalt ornamental aufzulösen. Bei Lederer ist überall viel individuelles Leben der Figur eigen; oft aufgebläht, aber unleugbar kenntlich. Seine Leiber werden von irgendwelchen Kämpfen und Leidenschaften durchschüttelt und wehren sich gegen die Bändigung im Formalen. Vorstufen übrigens zum Bismarck, der sich selbst Gesetz ist. Bei Metzner wird dem Eigenleben der Figur keinerlei Zugeständnis gemacht, es wird ornamental vergewaltigt. Hier erscheint die urgermanische Abkunft des Künstlers unzweifelig glaubhaft. Die Linie vom nordischen Tier- und Bandornament, das die Geschöpfe als willenlose Bestandteile der Ornamentik einordnete, sie stilisierte, deformierte, jeden Selbstlebens entkleidete, über den Jugendstil, dem genau dasselbe Grundgefühl eigen ist, und den Metzner, wie wir gesehen haben, jahrelang mit bemerkenswerter Produktivität vertrat,



32 · Hugo Lederer, Bismarckdenkmal



33 · Franz Metzner, Krieger vom Völkerschlachtdenkmal

Mit Genehmigung von Alexander Koch Verlag, Darmstadt



34 · Franz Metzner, Kauernde

Genchmigung A. Koch Verlag, Darmstadt



35 · Franz Metzner, Schwangere

zu dem Stil der Rheingoldskulptur (1907) ist deutlich. Sie sind nur Ornamente. Ihre Bewegungen sind keine Kämpfe um ihre vitale Existenz, wie bei Lederer, sie sind nur rhythmisch. Metzner möchte den Kampf mit dem Schicksal für sie deutlich machen, doch es gelingt ihm nicht. Wo ein Glied dem Rahmen nicht eingezwungen werden kann, wird es abgehackt. Kugelige Schädel werden platt geschlagen, das Runde wird eckig, das Eckige rund. Einen Kampf zwischen Figur und Bildner gibt es nicht, das grandioseste Schauspiel, das die Plastik bieten kann, bei Michelangelo sinnverwirrend, bei Lederer mindestens sehnend erstrebt, bei Metzner nicht vorhanden. Der ornamentale Wille regiert. Die Figuren werden vergewaltigt. Gemeinsam mit jenen Lederers haben sie das unechte Kraftmeiertum, die Riesenmäßigkeit ihrer Bildungen, Produkte jener seltsamen Mischung von Begasbarock, Hildebrandmonumentalität und Jugendstil.

Vergleicht man Hildebrand mit Metzner, so fällt recht eigentlich erst auf, wieviel südliche Heiterkeit ersterer doch aus seiner Sehnsucht geboren hat. Gewiß, die Gestalten sind kühl, aber es sind in olympische Reinheit hinaufgehobene, sich in seliger Gelöstheit entfaltende Leiber. Bei Metzner sind sie nicht minder kühl, nicht minder der Spekulation und mathematischen Berechnung erwachsen, aber sie enthalten noch alle Schlacken ihrer nordischen Zeugung. Ungelöst, psychisch gebunden, Sklaven einer unerbittlichen Macht, unfähig, über ihre Existenz zu bestimmen, verhetzt, ewig lebend unter dem Druck zwanghafter Vorstellung, spannen diese Männer und Frauen umsonst ihre Muskeln, ihre Fessel ist das nordische Ornament, das sie kettet.

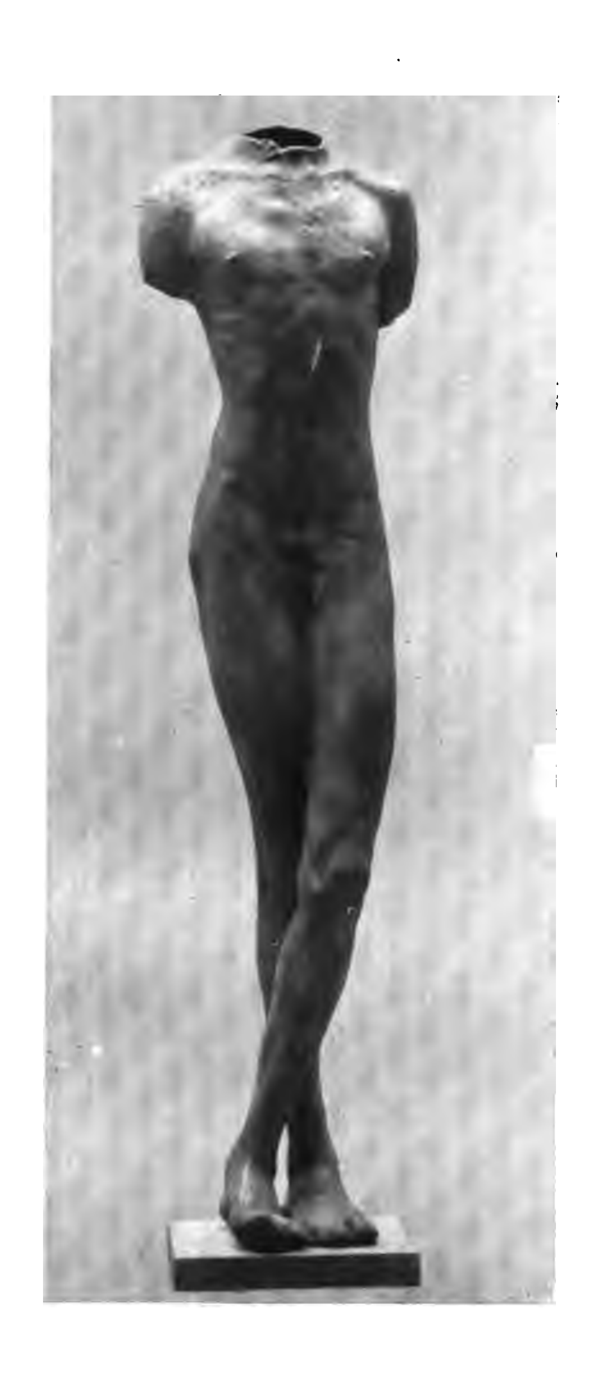
Vergleicht man Metzner mit Rodin, so wird das Spekulative seiner geistigen Organisation noch klarer. Die Sinnlichkeit, die sich bei dem Franzosen eine, wenn auch nicht plastisch absolute, so doch adäquate Form schafft, so daß ihre Existenz als etwas Freudiges, Schönes empfunden wird, diese Sinnlichkeit scheint bei Metzner durch den Druck innerer Zweifel, durch die Unrast furchtbarer Gesichte, durch den Zwang zur begrifflichen Formulierung vergiftet. Metzner war eine im Grunde heiße, sinnliche und deshalb auch plastische Natur. Man muß nur einmal seine kleinen Tonmodelle und seine Zeichnungen im Metznerhaus in Zehlendorf betrachtet haben, um dies als undiskutierbare Gewißheit mit sich fortzunehmen. Wie empfand er die Rundheiten der Körper, welche Erdennähe haben diese rein vegetativ zusammen-

geballten Massen, die nichts sein wollen als Geschöpfe, wie windet sich das Leben selbst in diesen Torsen, die nicht nur äußerlich an die Tonskizzen Michelangelos erinnern. Aber zwischen diesem Metzner und dem der großen Monumente klafft der Riß. Eine Sucht zur Abstraktion erfaßt ihn dann. Indem die Leidenschaft auf die Höhe einer pathetischen Absolutheit als eine gereinigte hinaufgehoben werden soll, verliert sie den Saft ihrer natürlichen Herkunft, wird kalt, deklamatorisch.

In Metzner stellt sich uns ein germanisches Schicksal dar, wie es die deutsche Kunstgeschichte mehrfach gesehen hat. Diese kennt die bewußte Entsinnlichung unter dem Einfluß religiöser Vorstellung, weiter unter dem falsch verstandenen Vorbild der Antike. Hier tritt der Fall auf, daß eine quellende, reiche Unmittelbarkeit einer alten Sehnsucht nach dem Überindividuellen geopfert wird, das die megalomane Zeit im Riesenhaften sah. Um das auszudrücken, wonach die grandiose Künstlerseele Metzners rang, dieses Einsamen, der gepeinigt von der Mania des Schaffenmüssens, mit nach innen gewendetem Blick, rast- und ruhelos sein Dasein durchstürmte, hätte es einer anderen Visionskraft bedurft, als sie ihm gegeben war. Ähnlich wie Lederer besaß er in riesigem Maße nur die Sehnsucht nach der Kraft, nicht die Kraft selbst. Deshalb sind seine zyklopischen Gestalten hohl. Immer soll man die Augen wieder auf Michelangelo wenden, dessen Erlebnisart in ihrem Grundakkord dieselbe ist wie die Metzners, um den letzteren richtig beurteilen zu können. Erschreckend tief fällt er dann herab. Am Leipziger Völkerschlachtdenkmal, das er im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts zusammen mit Bruno Schmitz schuf, wurde ihm eine Aufgabe, wie Lederer sie am Bismarckdenkmal erhielt, und wie Michelangelo sie im Juliusgrab empfangen hatte. Seit undenklichen Zeiten war einem Bildhauer eine ähnliche nicht gestellt worden. Metzner hat völlig versagt. Dimensional riesenhafte Gestalten mit gewaltiger Muskulatur, aber ohne inneres Leben. Unzweifelhaft steckt Urmenschliches in diesen Bildern, brüten diese Riesen maßlose Träume, bändigt diese Leidenschaften ein Schicksalswille von antiker Unerbittlichkeit, aber gerade weil man die Richtung erkennt, in der die Absicht des Bildhauers strebte, und auf der anderen Seite das ungewöhnliche Ausmaß der Form sich aufdrängt, kann man an der völligen Unzulänglichkeit des Erreichten nicht vorübersehen. Das Los Metzners ist tragisch, tragisch,



36 · *George Minne, Reliquienträger*



37 · *Georg Kolbe, Negertorso*

wie man es auch betrachtet. Ein ornamental angelegter Germane, mit plastischen Neigungen, dem die größte bildhauerische Aufgabe seiner Zeit gestellt wurde, ein von dunkeln Visionen Gehetzter, der seine Sinnlichkeit bezwang zugunsten einer abstrakten Form, die auszufüllen ihm an Kraft gebrach, ein im Grunde feiner Plastiker mit überdurchschnittlicher Sensibilität, den die Megalomanie des wilhelminischen Deutschland ins Cyklopische trieb. Und wie jene zarten Kinderköpfe, von denen wir bei Lederer gesprochen haben, das echteste Sein jenes Mannes uns enthüllten, so steht als letztes Opus des mitten aus seinem Leben weggerafften Metzner die etwa ein Meter hohe Gestalt einer schwangeren Frau, so fein, so einfach, so ganz ohne Rhetorik, ohne ornamentale Vergewaltigung, ohne forcierte Monumentalität, daß eine Geschlossenheit der Wirkung erreicht ist, wie sie der Künstler in seinen Riesenwerken nie besessen. Einmal durfte die Seele dieses Mannes in Ruhe sich ausleben. Hier erkennt man, welchen Künstler Deutschland hätte besitzen können.

Der geschickte Mestrovič hat sich dann des Formenrepertoires Metzners bemächtigt und es unter vorsichtiger Zugabe frühgriechischer Elemente zu einem neoslawischen Stil verarbeitet. Andere haben seine sehr reizvolle ornamentalisierte Kleinplastik übernommen, wie sie am Nollendorf-Cines in Berlin und am dortigen Volkstheater zu sehen ist. Diese betriebsamen Leute haben sie durch ein paar äußerliche Accente verändert und pikanter gemacht. Es ist jedoch angebracht, gelegentlich darauf hinzuweisen, wo eigentlich die Quelle dieser Kunst lag.

Stellte sich in Metzner der Typus eines deutschen Bildhauers dar, der seine Sinnlichkeit bezwang, um zur überindividuellen Form zu gelangen, so bietet sich in Minne ein anderer, dem die überindividuelle entsinnlichte Form notwendig und organisch dem Rhythmus des eigenen Blutes entstieg.

Im Jahre 1900 erschien ein Bildwerk dieses Belgiers, Knabe mit dem Weinschlauch (Marmor), auf der Sezession. Ein breitbeinig überaus mageres Bürschlein, das scharf in der Hüfte sich zur Seite biegend, aus einem antiken Weinsack eine Flüssigkeit entleert, deren sich verbreiternde herabstürzende Masse in ihrer steingewordenen Form die dritte Stütze bildet, durch die die enggedrängte Rumpf- und Schulterpartie des Knaben gehalten wird. Ungemein dürftige, knochige Formen, realistisch und doch wieder mehr, zusammen-

gehalten von einer Stilisierung im Sinne einfacher Bewegung, einfacher Richtung. Plastik ohne Tastbarkeit, Plastik als gestaltete primitive Funktion. Man sprach von Neugotik. Man erfuhr, daß es sich um den 1867 in Gent geborenen Sohn eines Architekten handelte, einen Schüler Charles van der Stappens, der vor einigen Jahren mit seltsamen Schöpfungen an die belgische Öffentlichkeit getreten, besonders durch die Komposition eines Brunnens leidenschaftliche Meinungsverschiedenheiten erregt hatte. Man erfuhr weiter, daß dieser Brunnen soeben durch das eifrige Wirken Meier-Gräfes auf der Wiener Sezession ausgestellt worden sei und eine nicht minder heftige Opposition erfahren habe. 1902 erschienen neue Bildwerke, der Maurer (damals Schnitzer genannt, Holz), die Badende und die Auferstehung. Irgendwie doch auch verankert im Jugendstil, im Präraffaelitismus, begann der Künstler jetzt besser begriffen zu werden. Mindestens war die Gegenbewegung gegen das Barock klar. Von hier aus waren Freunde zu gewinnen. In der Badenden war etwas Verwandtschaft mit Rodin spürbar. Sie wuchs wie die Geschöpfe des Franzosen aus dem Stein heraus. Gesicht und Haar waren noch illusionistisch behandelt, der Kontur nervös sich bewegend, die Oberfläche unruhig im Wechsel von Licht und Schatten schwimmend. Aber es zeigte sich doch ein von Rodin sehr verschiedenes Element. Dieser Badenden fehlte alle jene kosende Erotik, die den Geschöpfen Rodins eigen ist, eckig stößt ein Ellenbogen nach außen, dünn sind Arme und Beine, die Brüste kaum angedeutet. Eine höchst sensitive Form, doch keine sensuelle Form. Ein ekstatisch angelegter Mensch, der über die tastbare, ihn in ihrer rohen, blutvollen Körperlichkeit bedrängende Welt hinausstrebte, stellte sich dar. Eine neue Form schien sich zu bilden, folgerichtig aus dem Streben einer bestimmten Künstlergruppe herausgewachsen. Jugendstil und nordische Entsinnlichung waren grob ausgedrückt die Hauptfaktoren; Auflehnung gegen Barock und Neuklassizität Hildebrandscher Richtung unterstützten.

In den nächsten Jahren kamen weitere Werke. Da waren Jünglinge, schlank und kerzengleich aus ihren Postamenten emporsteigend, die sich im Schauer ihres Seinsbewußtwerdens in sich zusammenziehen, Knaben, die jung noch, schwere Lasten des Weltwissens zu tragen scheinen, Mütter, deren Seelenbänder reißen, da auf ihrem Schoß das Sterbende kraftlos sich neigt, eine Nonne, deren Kopf, eingebettet in die sich öffnende Blume ihres Hände-

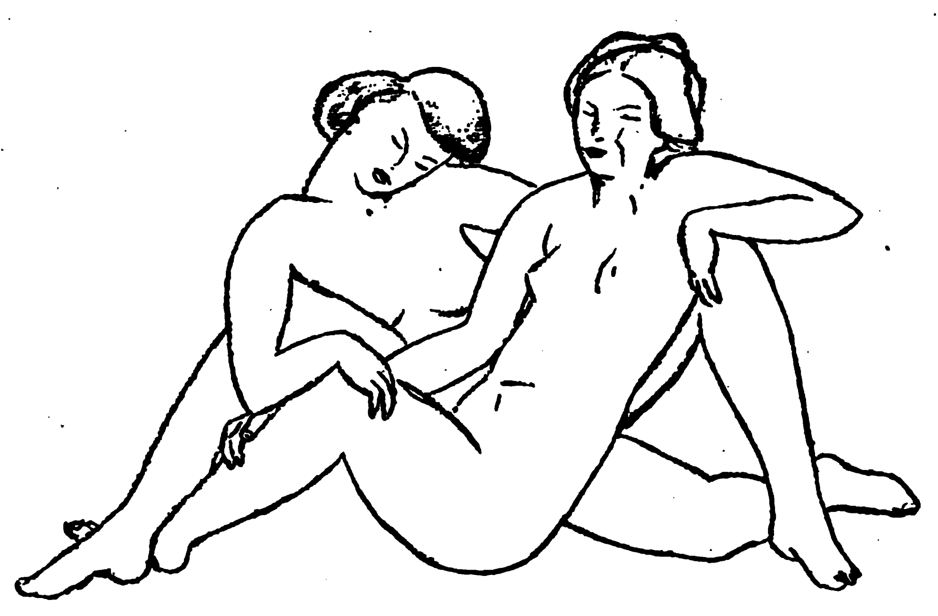
paars, in nie noch erlebtem Schmerz nach innen schaut, ein trauerndes Weib mit zwei Kindern auf den Knien, ein einziger Block und nur aus Leid gebildet. Dann sah man auch den Brunnen, den Osthaus in Hagen erworben hatte, fünf Knaben, oder besser eine Knabenfigur in fünffacher Wiederholung um ein Bassin kniend. Ganz keusch und schlank von jenem Gemeinschaftsgeist und jener leisen Trauer, die um Stephan Georges Gedichte weht. Das war keine Neugotik. Das Dynamische, Jubelnde, das Rauschhafte, was der Gotik eigen ist, fehlt durchaus. Alle diese Figuren sind in der Ruhe dargestellt. Langsam sind sie emporgestiegen, nicht geschnellt wie in der Gotik, sie halten inne, der Geist verläßt die Bewegung, schweift vom Körper weg, erlebt das Schmerzvolle des Seinmüssens, der Körperlichkeit, erkennt die unlösliche Tragik der mannerzeugten, muttergeborenen Existenz, und schauernd hüllen die Arme den entblößten Körper ein.

Nichts ist lehrreicher, als die Seinsskulptur Hildebrands und die Minnes gegeneinanderzuhalten. Bei Hildebrand das Bestreben, aus dem Druck nordischer Belastung, wenn auch Kraft des Willens, Kraft der rationalen Erkenntnis, zum seligen Sein antiker Gelöstheit zu gelangen, bei Minne die Ergebung in das germanische Schicksal, das als ein unabänderlich hinzunehmendes gebildet wird, dessen tiefste Erfühlung sich eine schlechthin absolute Form schafft. Selten ist Entsinnlichung unrationaler erreicht worden. Die Gestalten Minnes sind nicht klug. Sie wissen nicht durch die Gabe ihres Verstandes, sie wissen allein durch die Intensität ihrer seelischen Erlebniskraft. Sie sind unsinnlich, nicht weil sie das Leben als böse erkannt haben, wie Tolstoi, wie die Asketen der frühchristlichen Gemeinden, sondern sie sind zu subtil organisiert, sie sind zu fein, zu schwach. Sie sind aus dem Geschlechte des Malte Laurids Brigge, der bezeichnenderweise in denselben Jahren geschrieben wurde. Sie sind wie Blumen, deren nahes Welken ihr zartes Blühen verschönt.

Minne hat vielfach gewirkt, besonders in Wien im Kreis der Sezession, aber es war nur die Form, die man annahm, nicht der Geist. Ihn, den letzteren, verwandelten diese müden und allzu wissenden Ästheten in einen Fin-de-siècle-Stil, wohl geeignet, den brokatenen Schöpfungen Hugos von Hofmannsthal ein Gleichnis zu sein, doch im eigentlichen meilenweit vom Geiste George Minnes entfernt.

Neben jenen vielfältigen Äußerungen einer starken Antipathie gegen die Barockkunst der Begasgeneration, wie sie sowohl in den neuklassischen Bestrebungen der Hildebrandschule, den Realistica Meuniers und der nazarenischen Kunst Minnes sich darstellte, knüpfte ein ganz kleiner Kreis bei Rodin an, um gleich ihm durch Sublimierung des Barocks zu dessen Überwindung zu gelangen. Vielleicht wäre hier auch Hoetger zu nennen, der in den ersten Jahren des Jahrhunderts überraschend realistisch-illusionistische Köpfe von höchst belebter, ja fast zerrissener Oberfläche ausstellte, deren geistige Herkunft aus dem Geschlechte der Carpeaux-Rodin nicht zweifelhaft ist. Da aber die Bedeutung dieses Künstlers bei anderen späteren Werken liegt, kann über diese frühen Schöpfungen hinweggegangen werden.

Anders Georg Kolbe. Maler seiner Herkunft nach, kam er in Paris unter den Einfluß Rodins. Damals, 1904, begannen seine plastischen Anfänge. Diese ganze Art hat etwas Harmonisches, Heiteres. Die Entwicklung ist wie selbstverständlich. Man hat das Gefühl von etwas durchaus Zwanglosem. Bei Hildebrand muß man immer von der aus einer geradezu ethischen Erkenntnis geborenen Reaktion sprechen, von einem kategorischen Imperativ, der ihn leitet, bei Lederer und Metzner herrscht die Megalomanie als ein innerer Krampf, bei Kolbe fehlen diese Elemente, fehlt die Produktivität des Gegenspiels. Sein Emporblühen ist wie das einer sich aus dem Kern ihres Wesens entfaltenden Pflanze. Der malerische Sinn dieses Mannes wies ihn zu Rodin. Weiche, graziöse Bewegungen, fließende Konturen, in farbigem Spiel von Licht und Schatten lebende Oberflächen zogen ihn an. Wie Figuren sich von innerer Musik bewegt im Tanze drehen, wie Sehnsucht sie emporzieht, Freude sie sich öffnen läßt, wie Lebenshingabe sie dehnt, wie sie auf das eigene Blut horchend dastehen und nach innen lauschen, diese Begründung menschlichen Seins im Musikalischrhythmischen zieht durch Kolbes gesamte Plastik. Dieses Gefühl für das Rhythmische verbindet ihn mit Rodin. Es verbindet ihn auch mit jenem eine feine Sensibilität, die ihn befähigt, auf ganz leise Reize zu reagieren, die ihn die Welt der Erscheinungen als eine liebenswerte empfinden läßt, als eine solche, die dem bereiten, heiteren Geiste unendliche Freuden zu spenden imstande ist. Was ihn jedoch von Rodin unterscheidet, ist die Abwesenheit aller tragischen Konflikte. Die maßlosen Spannungen, die sich von dämonischem Willen gebunden in den



Karl Albiker: Zwei Mädchen

Werken des Franzosen ballen, fehlen hier. In tiefe urgründliche Leidenschaften steigt Kolbe nicht hinab. Freundlich scheint die Sonne über seinen Geschöpfen wie über den schönsten Bildern Claude Monets. Was ihn materiell von Rodin unterscheidet, ist ein ausgesprochener Sinn für taktile Plastizität, der sich in ihm immer erhalten hat. Bei Rodin verliert er sich bald und weicht einem Streben nach impressionistisch-illusionistischer Auflösung, einer Überführung der dreidimensionalen in rein visuelle Werte, Dinge, notwendig erwachsen aus dem Trieb ins Metaphysische, jenseits der tastbaren Welt Liegende. Bei Kolbe, dessen Diesseitigkeit unverändert bleibt, wenn auch zur feinsten Harmonie abgestimmt, wächst der Sinn für das Kubische. Zuerst ist es die bewegte Epidermis, die ihn interessiert, auf der dem Licht ein wohlberechnetes Leben zugewiesen wird. Keine zerrissenen Flächen, keine Krater, aber hüpfende Buckelchen, über die die streichelnde Hand gerne hingleitet. Magere Formen sind beliebt, bei denen das Gerüst durchfühlbar ist. Immer fast ist Bronze das Material, in dem gedacht wird. Daneben geht die Liebe zum bewegten Umriß. Nach und nach, wohl durch fremde Ein-

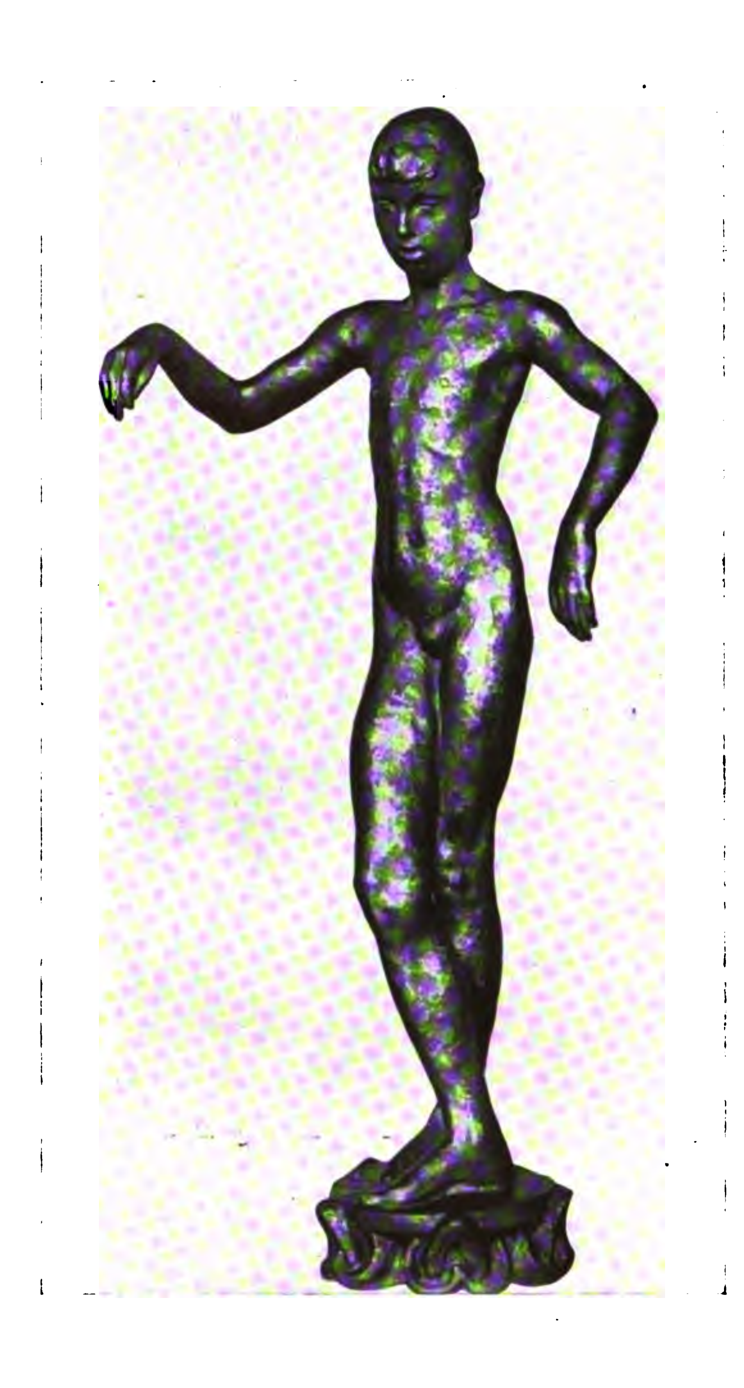
flüsse, suchte Kolbe auch die ruhige Figur, einfache stehende Mädchen von exotischem Typ. Damit verbindet sich ein Streben nach der vollen Form. Das Bewegte des Konturs wird gedämpft, die Oberfläche wird vereinfacht, die Masse geschlossen. Kolbe unterlag hier einer allgemeinen Entwicklung, deren Träger er jedoch nicht mehr war. Ein so persönlicher Rhythmiker, so voller Mozartscher Melodik wie er, konnte hier wohl beseelte, feine Werke schaffen, doch keine, mit denen er an die Spitze einer ganzen Gruppe getreten war, wie er es etwa mit der Tänzerin in der Nationalgalerie getan hatte.

Schwer einzuordnen ist der Badener Karl Albiker. Er empfindet sich als Antipoden Hildebrands. Plastik ist für ihn „in die Materie eingefangene, das ist materialisierte Bewegung.“ Trotzdem hat er nichts mit dem transzendentalen Illusionismus Rodins oder des Barocks zu tun. Seine Kunst ist weder eine organische, noch eine aktive. Der Wille, die Materie in der Form zu bändigen, so wesentlich für die Hildebrandsche Seelenverfassung, ist auch bei Albiker unverkennbar. Form ist für ihn „entmaterialisiertes Material“, plastische Kunst ist „Überwindung materieller Schwere“, wie er selbst in einem theoretischen Aufsatz es ausgesprochen (Das Problem der Plastik und das Material des Bildhauers, Deutsche Kunst und Dekoration 1919). Durch die Gesetzmäßigkeit des Formalen wird der Bewegung Dauer verliehen. Dies zeigen fast alle Werke des Künstlers. Überall läuft der Rhythmus, der durch die Figuren geht, in sie zurück. Nie schießt eine Gewalt hinaus, irgendwo das Unendliche, Unkontrollierbare suchend. Auch in der Bewegung wird antikisches Maß des in sich ruhenden, heiteren Menschen erstrebt. Mit Kolbe hat der auf den ersten Blick so ähnliche Albiker gar nichts zu tun. Die sensuelle Nervosität jenes hat mit ihm keine Berührung. Vielmehr, trotz der großen Verschiedenheit, mit Maillol. Bezeichnenderweise findet sich unter den wenig bekannten Studien und Entwürfen, die dem Verfasser durch Zufall zu Gesicht gekommen sind, eine Reihe jener geschlossenen, schwer lastenden, ruhenden Körper, wie sie der Südfranzose gebildet hat. Hier scheint ein Fingerzeig. Bändigung der unruhvollen germanischen Seele im Maßvollen reinen Seins, so oft und immer wieder von uns als tiefste Sehnsucht des germanischen Künstlers aufgezeigt, ist auch hier letzter Sinn des Schaffens.

Anknüpfend daran, könnte man davon sprechen, wie verschieden die Einzelnen dies Problem angegriffen, wie bei dem Einen die klassische Maskerade



38 · Georg Kolbe, Tänzerin



39 · Karl Albiker, Giulietta



40 · Aristide Maillol, Kauernde



41 · Aristide Maillol, Relief

genügte, der Andere sich selbst völlig aufgab, um in eine ferne Welt letheschlürfend unterzutauchen, wie ein Dritter in der ruhenden reinen Seinsform das erlösende Prinzip fand. Albiker bleibt ganz bei sich. Der Trieb zur Bewegung ist ihm der Urtrieb seiner Rasse. Die Ruhe ist ihm das Wunschbild einer anderen glücklicheren Gewachsenheit. Vorsichtig, um ja das eigene Ich nicht zu verfälschen, greift er hinüber, ob er nicht die eigene Unruhe zu bändigen vermöchte, das sich hinzuerwerben, was jenen von gnädigen Göttern geschenkt ward.

Läßt man noch einmal jene Jungen Revue passieren, die im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in der Berliner Sezession sich zusammenfanden, so erkennt man deutlich die Grundlagen der neuesten Entwicklung. Bewegung und Ruhe sind die beiden Pole, zwischen denen sie liegt. Von Rodin über Kolbe-Albiker zieht die Straße zu Herzog, Hermann, Belling und Archipenko. Hinter Hildebrand emporsteigend, erhebt sich die größte Bildhauergestalt des zwanzigsten Jahrhunderts, Aristide Maillol. Als er aufstand, kamen alle jene gelaufen, die in Hildebrand ihre Erlösung gesucht hatten und saßen nieder zu seinen Füßen. Hildebrand war der Weckruf, Maillol die Tat.

DIE GROSSE FORM

Maillol war für die Generation nach 1900 das große Erlebnis. Ich sage, er war es; denn schon ist die Zeit weiter geeilt und die jüngste Entwicklung drängt von ihm weg. Aber für jene Menschen, die das hohle Neubarock eines Begas, den genialen aber gänzlich unplastischen Illusionismus Rodins, den kalten Intellektualismus Hildebrands erlebt hatten, bedeutete dieser Franzose Unendliches. In ihm stellte sich höchste Plastizität der Form dar, vereint mit saftigster Sinnlichkeit, das Ganze umweht vom Geiste klassischen reinen Seins. Er vereinigte also Rodins vitale Kraft mit Hildebrands strenger Form, und zwar nicht als Produkt eines romantisch rückwärts gerichteten Willens, sondern Kraft des Blutes, das in den Adern dieses Südfranzosen rollte. Die heitere Antike stand in ihm auf. Wie sie im Italien des Mittelalters nie gestorben war und in Nicolo Pisano ganz selbstverständlich durch krauses Gestrüpp in mildem Glanze hervortrat, so lebte sie in Frankreich durch all die Jahrhunderte unberührt von wechselnden Tagesstilen.

Frankreich ist die Erbin der Antike. Dieses Land ist nicht nur die älteste und liebste Tochter der römischen Kirche, es ist das schönste Kind des klassischen Geistes. Nicht das ganze Frankreich. Man muß dort durchaus den Norden und den Süden unterscheiden, die eine kluge Politik zu einer Einheit zusammenzuschweißen imstande war. Im Norden ganz wie in Deutschland die staatsbildende Kraft. Von der Isle de France ging sie aus. Im Norden der faustische Wille, die Bewegung, der transzendentale Drang. Im Norden die gotischen Kathedralen, die gotische Skulptur, die Blüte der mittelalterlichen Miniaturmalerei. Ein einziges großes Kulturgebiet über den Kanal hinweg. Im Süden die mediterrane Kultur griechischer Pflanzung, unberührt blühend neben der eilenden Entwicklung des Nordens. Viele Jahrzehnte sitzen Päpste in Avignon und knüpfen die Bande mit dem romanischen Italien klassischer Geburt noch fester.

In den Zeiten des gewaltigen Aufstiegs bis zum Tode Ludwigs XI., bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, herrschte politisch der Norden. Im gleichen Schritt die Gotik und der staatsschöpferische Gedanke. Dann auf

einmal ist Frankreich saturiert, in sich gefestigt. Karl VIII. kann sich nach außen wenden; sofort blickt er nach dem Süden, nach Italien, symbolhaft für die romanische Psyche. Der mediterrane Süden tritt stärker hervor. Der germanische Norden, von romantischer Sehnsucht erfaßt, sucht dort seine Ergänzung. Wie den langentbehrten Gatten nimmt Frankreich die Renaissance in seinen Schoß auf. Nicht eine Episode bedeutet sie für die Nation, wie für die deutsche, sondern die Erfüllung ihrer Bestimmung. Ihre höchste Blüte liegt in dieser Zeit. Eine Anverwandlung klassischen Geistes beginnt, die in Corneille und Racine ihre monumentale Ausprägung erhält, in der Stiftung der Akademie durch Richelieu. Hier fand der französische Geist sich selbst, um sich nie wieder zu verlieren. Darin liegt der fundamentale Unterschied deutscher und französischer Klassizität, daß dort diese aus einer Einsicht in den eigenen Mangel, aus der Sehnsucht nach dem Anderssein romantisch erlebt wird, immer irgendwie wehmütig schmerzvoll durchzittert (man denke an Hölderlin und Goethe), hier sie jedoch als ein Anknüpfen an Altwohlbekanntes, Imbluteliegendes empfunden wird. Die vielbesungene vieille gaieté française fühlt sich einer Mutter mit der antiken Heiterkeit, der Serenität eines Horaz. Nicht nur in Poussin, in Claude Lorrain, in Cézanne ist die Heiterkeit, das schöne Maßvolle antiker Lebenshaltung, selbst bei Manet, bei Monet, Sisley ist sie unverkennbar. Nie haben Deutsche das ruhige Atmen der sonnendurchglänzten Luft, die in unendliches Licht getauchte blumenbesäte Wiese an den Ufern eines ruhig fließenden Flusses dargestellt, wie es die Franzosen getan haben, nämlich ohne jede Sentimentalität, ohne jene leise Trauer romantischer Abkunft, die sich in Thomas Taunuslandschaften so ergreifend offenbart. Die unmystische, durch und durch diesseitige Einfachheit der Beziehung zur Natur ist ebensowohl antik wie französisch, im Gegensatz zum problemgeladenen Dualismus mittelalterlich-nordischer Art.

So unmystisch, unmetaphysisch, durch und durch diesseitig ist die Kunst des Südfranzosen Maillol, so antikisch in dem ausgeführten Sinn.

Maillol ist 1861 in Banyulx in Roussillon geboren. Werke von Gauguin wiesen den Cabanelschüler zurück auf seine blutmäßige Bestimmung. Teppiche waren es, in denen er zuerst sein neues Weltgefühl ausgesprochen, Frauen in friedlicher Koexistenz in einer ornamental-stilisierten Landschaft

vereinigt, die an die alter französischer Miniaturen erinnert. Ist jedoch bei Gauguin das Motiv der romantisch gefärbten Kulturflucht unverkennbar, so fehlt dieses bei dem Bildhauer durchaus.

Maillol liebt die Saftigkeit, die strotzende Fülle der guten Natur, wie sie ihm das gesegnete Land seiner Heimat bot. Er hat außerordentliche Verwandtschaft mit Renoir. Ganz wie jener sah er die Welt von Anfang an in einer festen Form. Renoir empfand die Natur in rosigem, duftenden Fleisch, glänzend vergoldet, wie die mit Tausenden von kleinen flimmernden Härchen bedeckte Haut einer Blonden. Saftgeschwellt fühlte er Mensch und Land. Einmal hat Renoir eine Plastik geschaffen, in seinem Alter, da war es eine herrliche, üppige Frau, auf säulenhaften Schenkeln stehend, deren in weichem Fett zärtlich umhüllter Leib an die in rosa, blauen und violetten Tönen schimmernden Baumgruppen seiner Bilder gemahnt. Ganz so sind die Plastiken Maillols. Mächtige Frauenkörper, schwer wie tragender Ackerboden, stolz und selbstverständlich wie antike Götter, mit den runden Gliedern absoluten Seins. Da gibt es Frauenfiguren mit den redenden Namen: Flora, Pomona, Quelle, Heiterkeit, deren Bezeichnungen sprächen, fühlte man nicht beim Anblick ihrer mächtigen, reinen, nackten Körper den warmen Hauch ihrer guten Mütterlichkeit. Nichts ist lehrreicher, als ein Vergleich mit Hildebrand. Im Grunde wollen beide dasselbe. Beide lösen die Plastik aus den Händen der lockenden Kupplerin Malerei, sie wird wieder keusch, klar, ruhig, statisch; willig nimmt sie die wohltätigen Fesseln des Blocks wieder an. Beide lieben das Relief, die rhythmische Ordnung menschlicher Körper in einer bewußt empfundenen Fläche. Aber dennoch, welcher Unterschied! Was bei Hildebrand aus mühevoller Kalkulation geboren wird, entsteht pflanzenhaft notwendig unter den lachend knetenden, türmenden Händen Maillols. Was bei Hildebrand der Siegespreis im Kampfe der zerquälten germanischen Seele um ihre Klärung in der beruhigten Form sich darstellt, ist bei Maillol die Frucht, die eine gütige Natur ihrem Lieblingssohne in den Schoß wirft. Dies ist das Wesentliche und Hervorzuhebende in der Kunst Aristide Maillols, daß sie durch und durch naiv ist, unintellektuell, derb, gesund, unromantisch, wie der, der sie geschaffen.

Es ist manchmal darüber gesprochen worden, wie seltsam es sei, daß Maillol, dieser größte lebende französische Bildhauer, vielleicht im eigent-



Aristide Maillol: Kauernde

lichen Verstand des Wortes der größte lebende Bildhauer überhaupt, in seinem Vaterlande kaum bekannt ist und dort ein Bourdelle den großen Ruhm genießt, daß er jedoch gerade in Deutschland eine große Gemeinde gefunden, daß es wenige Kunstverständige hier gibt, die sein überragendes Genie nicht anerkennen. Ist nach dem Ausgeführten die Antwort wirklich noch so schwer? In einem sein klassisches Erbteil ruhig genießenden Lande konnte Maillol keine Erschütterungen auslösen. Rodin konnte es. Sein transzendentaler Illusionismus, seine aus mystischen Wolken auftauchenden nebulosen Gebilde, die ein ruheloser Drang durch die Räume reißt, der nie rastende Kampf einer von gigantischen Spannungen geladenen Psyche, lösten stärkste Parteinahme aus. Das nordischgotische und das romanischklassische Element standen sich im modernen Frankreich jäh gegenüber. Anders Maillol. Für die einen war er selbstverständlich, für die anderen eine angenehme Lösung letzter irgendwo noch

steckender Dualismen. Nicht so in Deutschland. Hier wirkte er wie ein Messias. Hildebrand schien nur Johannes. Er hatte den Willen gehabt, ihm waren die Augen geöffnet worden, zu sehen, aber ihm fehlte die Gottessohnschaft. Maillol besaß sie. Er breitete vor den staunenden Söhnen des Nordens das aus, was sie nur in sehnsuchtsvollen Wunschträumen der Jugend geschaut. Reines Sein, gedankenbefreites, zweifelgelöstes, qualentrücktes Leben unter dem ewig blauen Himmel Homers, Animalität, selige Hingabe an die Sinne, ohne Scham, ohne Reue, ohne Krampf.

Aber waren diese blondbärtigen Dichter und Denker imstande, ihn sich anzuverwandeln? War überhaupt ein Euphorion möglich? Was Thorwaldsen mißglückt, Rauch, Hildebrand nur auf rein nordische Art gelöst, eine Vermählung antiken glücklichen Seins mit germanischer Vergeistigung herbeizuführen, war dieses Problem seiner ganzen Art nach lösbar? Was Thorwaldsen, Rauch und Hildebrand hervorgebracht, war die Entsinnlichung der Materie, war klassische Mäßigung, war Hoheit der Haltung, war eine in höchster geistiger Klärung ruhende Heiterkeit, war eine durch feinste Züchtung des Verstandes bewerkstelligte Ordnung der Erscheinungswelt in faßbare Form. Hat Maillols Kunst irgend etwas damit zu tun? Was ihn unterschied von jenen, war eben die Leugnung jener rationalen Voraussetzungen zum Eingang in die Heiterkeit reinen Seins. Ihm, dem Sohne der Pomona, schenkte sich die Natur als angestammtes Erbe. Aus dem Boden, dem er erwachsen, sproßte ihm schwesterlich Nahrung zu. Nicht brauchte er eines erfinderischen Geistes, die Herrschaft über die Natur zu erlangen, sie als Meister meisternd zu Diensten sich zu beugen. Wie die Mutter dem Sohne fraglos gibt, so gab diese gute Mutter Natur ihrem echtesten Sohne ohne Zwang, ohne Streit, übermäßig, verschwenderisch, unerschöpflich, wie ihr Besitz, um was er sie nicht einmal bat. Er nahm es selbstverständlich, wie das Kind nimmt vom Tisch der Eltern; denn es war ja sein, war sein, da er es gar nicht erwarb!

Hier liegt das Geheimnis Maillols. Er erwarb nie, was er besitzt. Er ist ohne Dualismus, ohne Kampf, ohne Hemmung — ungermanisch. Darum gibt es schlechterdings keinen Künstler in Deutschland, der ihm wirklich gliche, wie sehr er auch für viele die höchste plastische Offenbarung geblieben ist.

Zwei Künstler stehen ihm innerlich nahe: Hermann Haller und Ernesto



42 · Auguste Renoir, Venus

Genehmigung B. Cassirer Verlag, Berlin



43 · Hermann Haller, Mädchen

de Fiori. Hermann Haller ist Schweizer, derb, saftig, in seiner Naturnähe mit Maillol verwandt. Was beide unterscheidet, ist nichts Prinzipielles, mehr ein Graduelles. Beiden ist die sinnlich quellende Natur der Born ihrer Kraft. Maillol ist dumpfer, heißbrodeliger, animalischer, er erinnert an die sonnenüberglühten Landstraßen seiner Heimat, über die der Brunstschrei eines weidenden Stieres rollt. Maillols Gestalten sind mit Vorliebe eng zusammengeschlossen. Ihre Glieder sind in den engsten Raum zusammengedrängt, sie sitzen oft, kauern im Dämmer ihres Blutes, auf uralte Melodien lauschend, die aus endlosen Generationenreihen her in ihnen tönen. Haller ist innerlich leichter. Auch seine Gestalten wurzeln im gütigen Erdreich. Es gibt Figuren von ihm aus seiner früheren Zeit, die eben aus dem Schlaf urhafter Existenz zu erwachen scheinen, volle rundschenkelige Frauen, stehend mit an den Körper gepreßten Armen, mit festen Brüsten und den einfachen großen Gesichtszügen von Geschöpfen, denen die Natur einzige Lehrerin ist. Gewiß, die psychische Note ist feiner. Wo bei Maillol die Tendenz zur Kubik sich in der Zusammenpressung sphärischer Form ausdrückt, primitive, mächtige Akkorde entstehen, hüpft selbst bei einer ganz bewußt simplifizierten Stellung bei Haller die Linie in lachenden Kadenzen herab. Dennoch ist die innere Verwandtschaft mit Maillol da, in der Liebe zur lebenden Kubik, zum tastbaren Fleisch, in der unintellektuellen Stellung zum Menschen, gegenüber der rationalabstrahierenden, formsteigernden, naturverneinenden Kubik anderer Künstler. In diesem Schweizer vereinigt sich die gesunde Derbheit seiner Rasse mit der hohen Kultur eines Volkes von bedeutender historischer Vergangenheit. So entsteht bei Haller ein Barock von schlagender Überzeugungskraft. Will man sich die Hohlheit eines Begas-Eberlein-Barock so recht vor Augen führen, so braucht man nur Hallersche Figuren anzusehen. Sie sind gewachsenes Barock, entstanden aus der Verbindung blutvollster Sinnlichkeit mit der Sensibilität eines Abkömmlings alten Geschlechtes. Meist handelt es sich um Gestalten in Bewegung, im Tanz, im schwingenden Schreiten. Der Kopf ist immer sehr klein, mit Vorliebe verkürzt. Der Körper spricht als Körper. Ein blühendes Stück Fleisch, voller Hebungen und Senkungen, atmend in der Wollust des Lichtes, Wärme und Leben ausströmend. Der Kontur ist Musik. Aller Ausdruck ist in ihn gelegt. Rhythmus ist der Grundcharakter dieser Kunst. Zwei Linien laufen nebeneinander her, der

Trieb zur bewegten und der Trieb zur beruhigten Form. Sie sind keinem Dualismus entstanden, keinem Drang einer schwer ringenden Seele nach Erlösung, sondern sie ruhen in einem heiteren Geiste, dessen Polarität in ihnen sich schaut und auswirkt. In den letzten Jahren ist Haller immer zarter geworden. Seine Gestalten verloren an Massigkeit, ohne an Gesundheit einzubüßen. Es sind jetzt schlanke Mädchen, die bevorzugt werden, von der stillen Fröhlichkeit romanischer Menschen, dastehend in voller Frontalität, in reiner Existenz, anbetend sich erhebend, dem Lichte sich entgegentragend, mit geschlossenen Augen im Schauer überweltlicher Träume webend, wie der Künstler sie früher schon dargestellt.

So offenbart Hallers Werk bei klar erkennbarer Entwicklung doch die Einheitlichkeit eines ungeteilten Geistes, der mit Maillol im Urgrund verwandt ist und in dem Mangel jeglicher Sentimentalität.

Manches verbindet Ernesto de Fiori mit beiden. Die Entwicklung dieses Mannes ist in mehr als in einem Punkte bemerkenswert. Sohn zweier Rassen, eines romanischen Vaters und einer germanischen Mutter, erlebte er in der eigenen Brust den Kampf entgegengesetzter Prinzipien. Zwei Welten streiten offenbar in ihm. Die germanische und die romanische. Transzendentaler Drang über das eigene Ich hinaus, Auflösung des Leibes in reinem Gefühl, Überwältigung des Leibes durch Bändigung in abstrakter Form, und auf der anderen Seite Bejahung des Körpers, als das Maß der Dinge, Hingabe an ihn in wunschlosem Sein im Lichte.

Die ekstatische Zeit der Jugendjahre, der Sturm und Drang, findet den Künstler offen für alle jene Mächte, die aus dem germanischen Erbteil in ihm emporstiegen. Aus jenen Jahren um 1911 oder 1912 gibt es einen Jüngling, dessen über den Kopf nach hinten hinausgeworfene Arme in den Raum stoßen, mit einer Aufgabe des Ichs, die an Rodins appel suprême erinnert. Ganz dünn, unsinnlich sind die Glieder. Wohl ist das Kubische klar, die zylindrische Rundung bewußt, trotzdem ist alles der Bewegung untergeordnet, die durchaus unstatisch vom eigenen Schwerpunkt wegführt in ein Wesenloses hinein, dort sich einem Ersehnten zu vereinigen. Aus dem gleichen Grundempfinden heraus ist der Leidende (1911/12) geschaffen, ein Jüngling, ganz entkörperlicht, der, die Hände angepreßt, aus sich selbst sich herauszuwinden strebt, von einem Transzendentalismus, der durchaus mit Recht



44 · Hermann Haller, Mädchen



45 · Ernesto de Fiori, Tänzer

Genehmigung von Fritz Gurlitt Verlag, Berlin



46 · Ernesto de Fiori, Stehender Mann

Genehmigung von Fritz Gurlitt Verlag, Berlin



47 · Bernhard Hoetger, Mädchentorso

gotisch genannt werden kann, sofern man eine bestimmte psychische Haltung darunter versteht. Auch hier ein zur Seite geneigter Kopf, der die nach oben drängende Bewegung in die Diagonale herausleitet, in demselben Wesenlosen sich verströmend, das bei dem Jüngling mit gestreckten Armen auffiel. Die in jenen Jahren auftretenden primitivistischen, ägyptisierenden Gestalten zeigen das Bestreben, sich von einem Überwuchern des Gefühls zu befreien. Der Anastasius (1912), eine einfache Frontalfigur mit angepreßten Armen, breit ausladenden Schultern, walzenförmigem Oberkörper und ganz vereinfachtem Gliederbau mag als Beispiel gelten. Fiori suchte einen festen Punkt, die in Ekstasen sich aufreibende Seele verlangte nach Klärung. Rationalistisch, voluntaristisch griff er nach Ägypten. Der Kubismus kam zur Hilfe. Durch den Neuaufbau des Körpers aus in sich geschlossenen, wohl erkennbaren Massen sollte die Befreiung von der ekstatischen Produktion herbeigeführt werden. Hatte Fiori beim Anastasius die Figur als Gesamterscheinung in hohem Maße vereinfacht, so unternahm er es nunmehr, auch ihre Einzelheiten zu reduzieren, und zwar nach kubistischem Rezept. Doch seltsam, es gelang ihm nicht. Das sinnlich-romanische Element war zu stark. Eine Mischung entstand, die etwas überaus Reizvolles hat. Die Ursula (1912) und der Tänzer (1914) sind die charakteristischen Arbeiten. Starkes Gefühl, das sich in der korkzieherischen Drehung der Ursula und noch mehr in der intensiven inneren Bewegung des sich mit seinem ganzen Ich emporhebenden Tänzers ausspricht, eine Sublimierung des Vertikaldranges der ersten Arbeiten, weiter kubistische Formreduktionen und drittens eine Sensualität des Fleisches, die immer wieder die kühle Formalistik des voluntaristischen Schemas zu sprengen scheint. Diese Produkte sind die Zeugen des Kampfes. Der nordische Gefühlsüberschwang sollte mittels nordischer entsinnlichender Begrifflichkeit überwunden werden. Romanische Diesseitigkeit schob sich dazwischen. Was entstand, sind Gestalten voll innerer Bewegung, gefühlsträchtig wie je, voller Torsion, dabei sinnlich in weicher Fülle bei kubisch-straffer Form, oft im einzelnen sogar kubistiziert.

Es war klar, daß die Entwicklung Fioris wegführte von aller Begrifflichkeit, daß auch das rein ekstatische Element bei dem Reiferwerdenden an Macht einbüßen würde. In dem Maße, wie der Künstler sich dem Höhepunkte seines Lebens näherte, wo Selbstbejahung und freudige Tätigkeit die großen Ge-

schenke darstellen, die ein Schaffender aus der Hand der Gottheit empfängt, mußte er den Leib schlechthin bejahen und somit seinem eigenen romanischen Blutteil die Herrschaft überlassen.

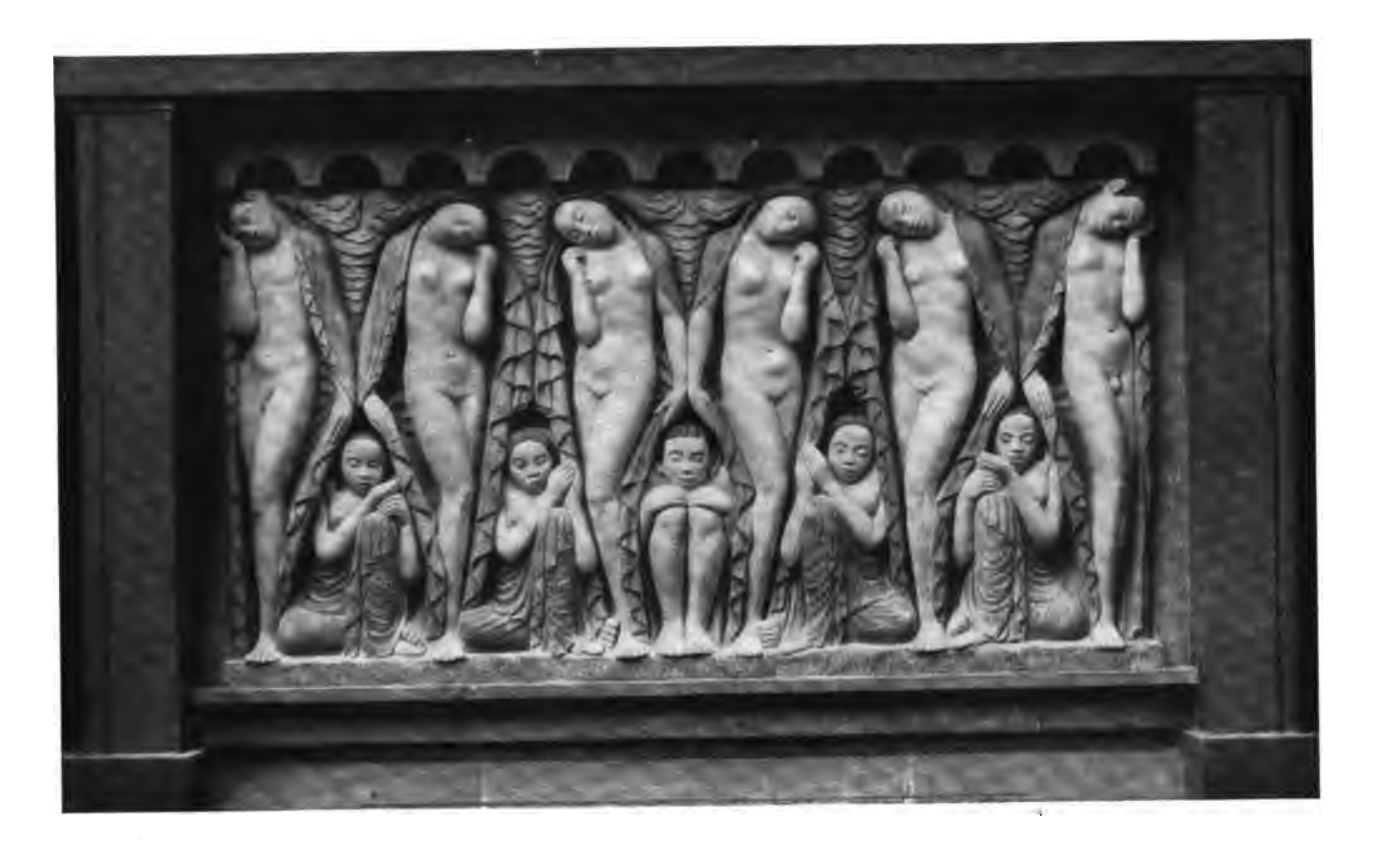
Der „Mann“ (1917) ist der Beweis, nicht minder die kleine Gipsfigur „Badende“ vom gleichen Jahr. Wie eine Venus, die ins Meer schreitend das Gewand fallen läßt, so steht das Mädchen da, ganz gerade und einfach in sinnlicher Fülle mit den halbgeschlossenen Augen des Sichselbstfühlens. Nicht anders der Mann. Ruhige Existenz. Er steht in sich seiend auf beiden Beinen. Der Kopf ist gerade nach vorne gerichtet, die Arme hängen herab, der Thorax ist luftgefüllt. Wie dieser Mann als Mann schlechthin wirkt, als voraussetzungsloser Mann, als Primitiver, ohne Archaisierung, so scheint es, als habe Fiori in ihm sich hier ganz zum eigenen Selbst gefunden. Als er diesen Körper schuf, schwiegen alle Kämpfe in ihm. Innerlich nackt, wie er aus Gottes Arm gekommen, sprach er zu sich: ich bin ich, und das ist gut. Deshalb ist diese Gestalt die beste, die Fiori gebildet, denn sie ist ohne Krampf. Sie ist ganz echt, als sei sie ohne Zutun der Hände aus ihm emporgestiegen. Aller kubistische Voluntarismus, alle exotische Primitivität ist weggeblieben, doch sind die Formen knapp und plastisch. Obwohl Bronze, hat die Gestalt das Blockgefühl guter Marmorwerke. Sie ist statisch. Sie atmet Dauer.

Die Erkenntnisse, die Fiori gehabt haben mag, als er diesen Mann schuf, haben ihn nicht mehr verlassen, wenn auch in den folgenden Jahren nordische Elemente wieder in seiner Kunst hervortreten. Rationale Formalistik bleibt endgültig fern. Aber gotische Sensibilität, Verfeinerung der Form durch Gefühl, Tendenzen zur Auflösung des Körpers in Rhythmus, transzendentaler Vertikaldrang, Entsinnlichung, diese Elemente kommen immer wieder durch und beweisen, zusammen mit den weichen Frauenkörpern, die in seligen Träumen dahinschreiten, die Zwiespältigkeit dieses Blutes, das immer wieder eine neue Form der Synthese suchen muß.

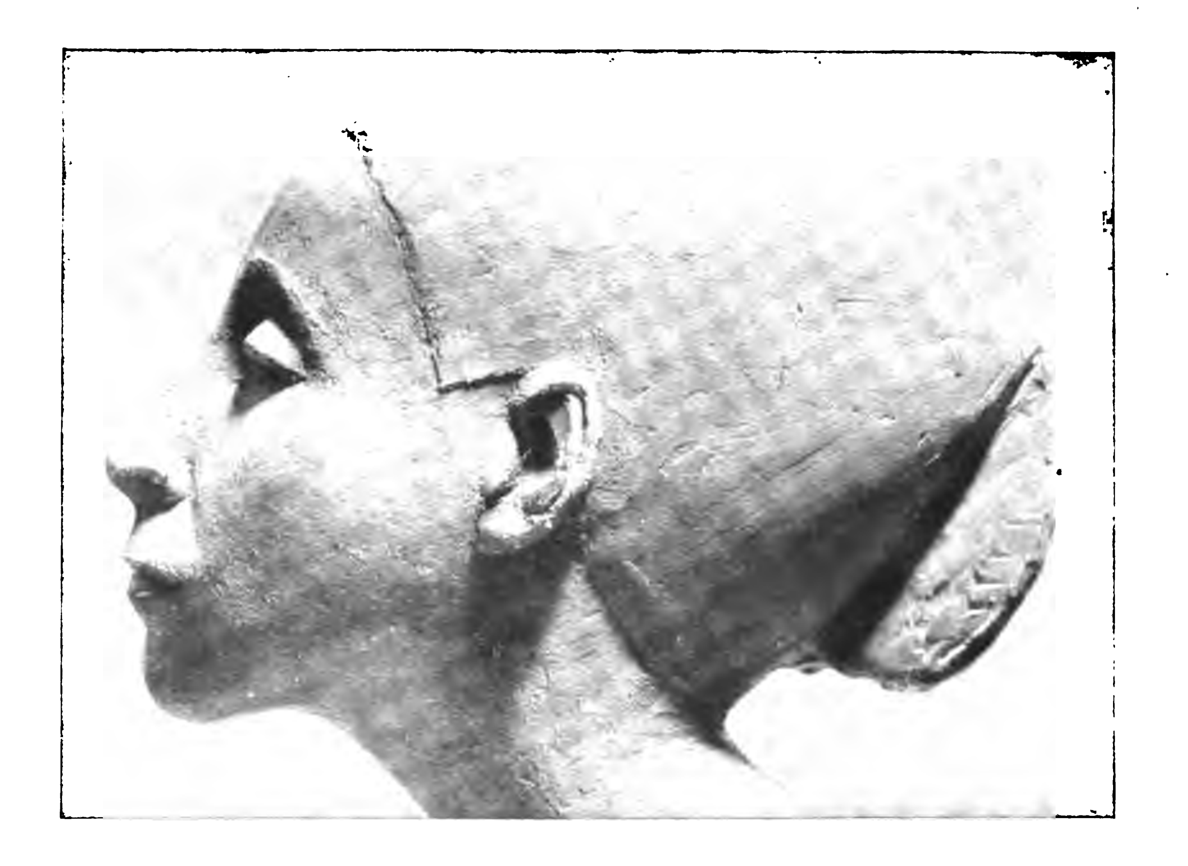
Einfach und selbstverständlich fand Maillol die große Form. So oft der innere Ruf ihn treibt, greift Haller zu ihr, als Sinn seines Lebens fand sie Fiori. Schwer hat Bernhard Hoetger um sie gekämpft. Noch immer ringt er mit ihr. Er faßt sie, sie gibt sich ihm, aber schon wieder läßt er sie fahren, zweifelnd, ob hier letzter Sinn, fortstürzend, sie in neuer Offenbarung zu

umarmen. Der 1874 geborene Westfale begann nach mancherlei Wanderfahrten durch Handwerkertum und Fabrik um die Jahrhundertwende in Paris im Schatten Rodins. Impressionistische, in Funktion und Oberfläche stark bewegte Arbeiten bezeichnen diese Zeit. Straßentypen mit bewegtem Kontur und ausgesprochener Tendenz zur Diagonalität. Momentaneität ist die Losung. Dann kommt die Abkehr von dem malerischen Stilprinzip Rodins. Nach der Fécondité, einer ganz auf Licht und Schatten gearbeiteten weiblichen Büste, auf deren weichen Brüsten die Reflexe lüstern spielen, erscheint eine herbe Mädchenmaske in Bronze im Herbstsalon. Es ist, als habe irgendein tiefes Erlebnis den Künstler in den Grundfesten erschüttert. Alles ist einfach geworden. Hier, wie in dem marmornen Mädchenkopfe, wie in den beiden Elberfelder Torsen von 1905 stellt sich ein neues Frauenideal in der Seele Hoetgers dar. An die Stelle der molligen Grisette ist die keusche, machtvolle Hoheit der reinen Jungfrau getreten. Verschlossen, ein Geheimnis sich selbst wie der Welt, ruhig im eigenen Sein verharrend, gleich einer seltenen Pflanze dem Licht entgegenblühend. Als ob mitten im leichtsinnigen Treiben einer Großstadt in Hoetger die Sehnsucht nach Reinheit aufgestiegen sei, mitten im Gehaste des Tages der Gedanke an ein Ausruhen des Geistes im Ewigen. Diese Bildwerke sind Hoetgers Damaskus. So ungemein stark muß das Erlebnis gewesen sein, daß die Form sich von selbst fand. Schon in den Bronzewerken werden die Flächen breiter, dem Lichte das freie Spiel wehrend. Im Marmor, der jetzt zuerst angegriffen wird, bietet sich das ideale Material zur Wiedergabe des neuen Erlebnisses wie zwingend dar. Höchste Ruhe, höchste Einfachheit, höchster Glanz, sie zu vereinen, um das milde Leuchten erdenentrückter Heiligkeit zu geben, scheint die Absicht gewesen, einen Gegenbeweis zu schaffen gegen Rodin. Nicht im Äußerlichformalen. Der ist unverkennbar: bei Rodin Auflösung des Blocks in nebelhafte Gebilde, Negation der Statik, Negation des harten Steincharakters, bei Hoetger Betonung des Blocks, der Unbeweglichkeit des Steins, der Eigengesetzlichkeit des Materials. Auch einen geistigen. In Rodin stellt sich die dynamische Objektivation jener besonderen romanischen Transzendentalität dar, die in der Barockkunst der Gegenreformation von Italien bis Spanien ihre gewaltigste Auswirkung gefunden. Gespeist von nordisch-gotischen Elementen, aber umgebildet von lebensnahen, sinnenfrohen Nationen, projiziert das

Barock die ach so schwer zu entbehrenden Reize dieser Welt in die jenseitige hinüber. So beschaffen ist auch die Sinnlichkeit Rodins. Seine Gestalten haben diese Welt der Erscheinungen verlassen und schweben in Regionen, die unsere Gesetze der Schwere und Bindung nicht kennen. So ist seine Kunst durchaus unirdisch, wie die Arbeiten der großen Bildhauer in den Kirchen des achtzehnten Jahrhunderts. Aber genau wie jene, sind sie durch und durch sinnlich, von jener unverbrämten Sexualität, die naheliegende Gedanken nicht verwehrt. Dem setzte Hoetger eine neue Transzendenz gegenüber. Seine nordische Seele, abgestoßen von dieser Präponderanz des Sexuellen, unlöslich mit romanischer Kunst verbunden, mußte auf einmal wieder die Entsinnlichung suchen, oder besser, ihre Sublimierung. Der Schritt, den er tat, war der Schritt vom Barock zum Klassizismus. Was die Winckelmann und Genossen getan, das zu tun fühlte Hoetger sich getrieben. Aber tat dies Maillol nicht auch in jenen Jahren? Schuf er nicht auch gegen Rodin ein Beispiel? Bildete er nicht auch ruhige große Massen, gab er nicht auch Statik, Kubik, Dauer? Gerade hier wird der prinzipielle Gegensatz zwischen Maillol und Hoetger klar, der ein blutmäßiger ist. Maillol setzte der Ekstase, der atemlosen Dynamik des Barocks, dem illusionistischen Taumel Rodins die erdennahe saftige Sinnlichkeit antiken Seins entgegen, von dem er selbst nur ein Teil war. Maillol besann sich nur auf sich selbst. Er blickte zum Himmel auf, der glühend sich über ihm wölbte, auf das Gelb der Kornfelder und die fleischigen Hüften der Mädchen, die ruhig schreitend über die weißen, staubigen Straßen seines Landes kamen, und er war klassisch. Für Hoetger war die Antike das Gefilde reineren, geistigeren Lebens. Seine nordische Seele empfand noch genau so wie die seiner Ahnen im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert die schmerzvolle Dualität zwischen Geist und Körper, die Maillol fremd ist. Deshalb konnte für Hoetger die Bejahung der Antike nicht gleichbedeutend sein mit der Bejahung des Leibes schlechthin, sondern mit seiner Vergeistigung. So schuf er große Formen, in denen alle Leidenschaft vom Geiste gebändigt ruht. Nicht in der Ekstase des Barocks, im brünstigen Sichverlieren, im Taumel der Hingabe, wo Erotik und Religiosität verschwimmen, findet Hoetger seine Gottheit, sondern in der demütigen Anschauung jener Gestalten, deren Gesetz das Gesetz des Ewigen ist, das als ein ethisches sie unverlierbar regiert. Nicht also naiv durch das



48 . Bernhard Hoetger, Relief



49 · Bernhard Hoetger, Sent M'ahesa

Genehmigung Klinkhardt u. Biermann Verlag, Leipzig

Blut, wie Maillol, vollzieht Hoetger seine Vermählung mit der Natur, sondern durch das Gesetz. Darin ist er in eminentem Maße ein Vertreter unserer Tage. Das Gesetz, das geistige Prinzip, der reine Geist, dies sind Worte, die mit leuchtenden Buchstaben über dem Tore der Zeit geschrieben stehen. Daß dies Absolute ungetrübt sich darstelle, immer einfacher, schlackenloser erblickt werde, ist das Streben Hoetgers. So verstehen wir auch die Art seiner Technik. In steigendem Maße wird die Figur ihres Individuellen entkleidet, ins Typische, Absolute hinaufgehoben. Die Haare werden ornamental charakterisiert, ein Torso wird auf seiner Schnittfläche ornamentiert. Immer runder, einfacher werden die Formen, kubisch als Symbole, aber unsinnlich. Die Kubik Maillols ist durchflossen von rotem Blut, die Schenkel seiner Frauen werden sich in heißem Krampf im Schatten eines Ernteabends über Männerkörpern zusammenschließen, die Hoetgerschen Mädchen knien dumpf betend auf einem Vogel, ganz schwerer Körper, der hinaus will über sich zu Gott; mit gekreuzten Beinen hocken sie am Boden, und bieten ihr Haar einem Überirdischen dar, mit ausgebreiteten Armen stehen sie, das Auge in den Himmel gerichtet, voll keuscher Nacktheit, still träumend der Gottheit nahe. Es ist kein billiger Exotismus, der Hoetgers Menschen mit jenen Asiens verbindet. Dort fand der Künstler, was ihm die rationalistische, individualistische Antike nicht bieten konnte, die Gemeinschaft der im Geiste vereinten gläubigen Menschen. Das Naturgöttertum der Antike konnte Hoetger nicht genügen. Die tiefsinnigen, symbolgeladenen Kulte des fernen Ostens befriedigten solches Bedürfnis in höherem Maße. Sie boten von neuem, was zuletzt das Mittelalter geboten, die Regulierung des gesamten Lebens durch die Religion. Es ist offenbar, daß Hoetgers Geist immer wieder nach diesen Provinzen zurückkehrt. Ob er in die romanische Kunst hinabtaucht, in die asiatische, ja sogar zur Negerplastik sich wendet, immer scheint es mir, als ob es das Rätselvolle des Religiösen sei, das ihn anzieht, diesen Germanen mit dem faustischen Drang, der rastlos getrieben von vielerlei Leidenschaften, immer wieder Ruhe in der Einheit der Seele mit Gott sich erfleht.

Die Produktion Hoetgers ist qualitativ ungleichmäßig. Schwere Entgleisungen fehlen nicht, wie etwa das Revolutionsdenkmal und andere ziemlich gleichzeitig entstandene Arbeiten. Auch ist der Stil des Bildhauers immer

neuen Wandlungen unterworfen. Dynamische Momente brechen wieder und wieder durch, wenn soeben die Form sich beruhigt zu haben scheint. Es ist falsch, hier von Unsicherheit oder mangelnder Persönlichkeit zu sprechen. Diese rastlose Wandlung ist wohl das Typischste an dieser nordischen Künstlerpersönlichkeit, der es unmöglich ist, je sich beruhigt auf ein Faulbett zu legen. Was konstant bleibt in der Produktion Hoetgers, ist der Wille zur tastbaren Kubik, zur Reduktion der Form auf einfachste Prägung. Er ist für ihn in demselben Maße A und O seiner Kunst, wie der Wille zum Block. Dabei ist aber seine Plastik genau so einansichtig wie die Hildebrands.

Hoetger unterscheidet scharf zwischen dem Plastiker und dem Bildhauer. „Der Plastiker hat den Rhythmus der Form, Masse und Raum, der Bildhauer hat noch dazu das Blockgefühl, die Weltbegrenzung und die Einordnung“ (Schöpferische Konfession, Erich Reiß Verlag). Hoetger fühlt sich durchaus als Bildhauer und mit Recht. Er steht hier in der Reihe Hildebrand, Maillol. Der Block ist für ihn die wohltätige Fessel, das freiwillige Joch, das er aufnimmt mit demselben religiösen Gefühl, mit dem der Ritter den Backenstreich empfing, mit dem die Glieder religiöser Orden ihre Pflichten auf sich laden, mit dem überhaupt jedes Mitglied der Gemeinschaft in den es beglückenden Zwang sich einfügt. „Die Bildhauerei als Kunst ist monumental, dient höherem Zweck, wird Träger eines Gefühls, ist Kultträger. Die Plastik als Kunst ist rhythmisch, ist offene Leidenschaft, ist Tanz eines Gefühls, nie Kultträger und nie monumental.“ Denn Bildhauerei ist für Hoetger Blockgefühl, Statik, Dauer, ist Selbstbegrenzung, Bändigung, Demut, ist Aufnehmen einer Fessel, wie die Schlegel und Novalis die wohltätigen Fesseln der mittelalterlichen Kirche für sich ersehnten.

Es ist nach diesem klar, daß die Persönlichkeit Hoetgers sich nicht in der einzelnen Freifigur genügen konnte, der immer das Wesen des Individualismus anhaftet. Ihn mußte es zur Schöpfung von Gebilden drängen, die Symbole einer religiös empfundenen Gemeinschaftsbewegung darstellen sollten. So ist die Mathildenhöhe in Darmstadt zu verstehen, so die Entwürfe der Bahlsenschen Kakesfabrik in Hannover. Wie Hoetger die Einzelfigur ihres individuellen Lebens entkleidete, alles Individualcharakteristische aus ihren Zügen löschte, so löste er auch die Statue als solche aus ihrer Einzelexistenz, um sie in die Bindung der Gemeinschaft hinabzudrücken, so schuf



Milly Steger: Frau

er eine Stadt der Arbeit, deren Gemeinschaftsgeist erst statuarische Monumente erzeugen mußte. Die Modelle der durch die Umwälzung nicht mehr ausgeführten Kakesfabrik sind nicht gut; trotzdem mußte dieses Projekt erwähnt werden; denn es zeigt am klarsten, wohin der Zug dieser faustischen Natur weist.

Hoetger ist der letzte Vertreter des reinen bildhauerischen Gedankens in der Gegenwart. Milly Steger kam davon her. Sie begann ganz unter Maillols Einfluß. Kauernde, in sich zusammengeschobene, schwer lastende weibliche

Gestalten, Reliefs, auf denen die massigen Glieder von Riesinnen ein traumhaftes Leben führen, ruhige Standfiguren von exotischem Charakter, erfüllt von der einfachen Hoheit primitiven Seins. Alles in Stein gedacht, oder, wenn in Bronze, dann trotzdem zentral belastet, im eigenen Schwerpunkt ruhend. Dann macht die Künstlerin sich frei, und nun führt ihre Entwicklung ab von Maillol, von Hoetgers Weg sich trennend, mit dem sie mancherlei Geistiges verband. Das Dynamische gewinnt die Oberhand. Die reine Vertikalität der Figuren wird ersetzt durch ihre Anlage in der Diagonalen. An die Stelle der geballten dumpfen Masse tritt deren Auflösung in ein Spiel vielerlei Kräfte. Das innere Leben der Figur in dynamisch-rhythmischen Formen auszudrücken, wird jetzt die Aufgabe. Leicht schweben Mädchen in federndem Tanz dahin, sie schwingen wie die Saiten eines Instruments, sie klingen zusammen zu zweit, einen Augenblick ein harmonisches Ganze bildend, um sich im nächsten Augenblick wieder voneinander zu lösen. So groß wie bei den Männern, die wir betrachtet haben, ist der Dualismus nicht in der Seele dieser Frau, trotzdem aber kann man auch hier nebeneinander immer den Zug zur Hingabe an die Sinne wechseln sehen mit asketischen Perioden, in denen knappste, fast entsinnlichte Form erstrebt wird, Heilung der Seele in einer Existenz reinen Geistes.

Diese höchst sensible, in bestem Sinne weibliche Kunst, mußte den Stein verlassen und sich ganz dem Material anvertrauen, das sich langsam als das Hauptausdrucksmittel der letzten Entwicklung der neueren Plastik herausgebildet hat, dem Kunststein, einer nach dem Tonmodell gegossenen, sich steinhaft verfestigenden Masse. Die Gefahr ist zweifellos sehr groß, in einem solchen dirnenhaften Stoff hemmungslos alles zu wagen, andererseits drängt die von ungeheuren Kämpfen geschüttelte Generation in so hohem Maße nach immer neuen Entladungen, sucht sich eine Zeit, die Niedagewesenes erlebt, auch wieder Niedagewesenes zu bilden, daß ein Material sich schlechterdings aufdrängen mußte, das alle diese unbegrenzten Möglichkeiten darbot.

In Hoetgers Bahnen wandeln Antes und Scheibe. Ersterer befangener, letzterer in tieferer Erfassung des kubischen Problems. Ruhiges in sich gekehrtes Leben, in knapper, höchst tastbarer Form, von einer beseelten Hand gebildet.

Eigenwilliger ist die Entwicklung Emy Roeders. Ursprünglich von einer



50 · *Milly Steger, Jephtas Tochter*



51 · Emy Röder. Schwangere



52 . Edwin Scharff, Mann



53 · Herbert Garbe, Gruppe des Todes I

etwas äußerlichen Hoetgermanier ausgehend, zwang sie sich noch einmal zum phrasenlosen Erleben der tastbaren Form. In dieser Zeit erlangte sie einen hohen Grad von sensueller Taktilität. Persönliche Erlebnisse führten dann einen Umschwung herbei. Die Form vergeistigte sich. An die Stelle der unmittelbaren tastbaren Kubik trat ihre symbolische Erfassung. Die Gestalt wird der Welt sinnlicher Körperlichkeit entrückt und in die Sphäre übersinnlicher Geistigkeit hinaufgehoben. Die hohe Entwicklungsfähigkeit dieser Frau, in der alle guten Eigenschaften ihres Geschlechts künstlerisch produktiv geworden sind, schuf hier die Gestalt der Schwangeren, in der das tiefste Erlebnis eines Weibes Gestalt gewonnen hat. Mit weitgeöffneten Augen blickt diese werdende Mutter nach innen. Alles weiche Füllige, alles reizvoll Rundliche ist der Herbigkeit der neuen Menschwerdung gewichen. Alles scheint eingeschrumpft, damit das Neue wachse. Schützend legen sich die Hände vor den Dom des Leibes, der einen Heiland trägt. Hier ist jede Art grobsinnlicher Tastbarkeit weggefallen. Reduziert auf die Zylinderform, auf die kürzeste Ausdrucksmöglichkeit des Kubischen, wehrt die Gestalt die zudringlich tastende Hand ab. Sie schafft einen undurchschreitbaren Raum um sich, der sie schützend umgibt. Hier in dieser Figur schon löst sich Emy Roeder von Maillolschen und auch von Hoetgerschen Grundprinzipien. Spätere Arbeiten zeigen sie den Schwerpunkt aus dem Zentrum der Figur hinaus verlegend, raumdurstig immer stärker ins Transzendentale wachsend.

Sehr ähnlich ist die äußere Entwicklung Edwin Scharffs. Auch er kam von einer stark erdenhaft empfundenen Kubik. Maillolsche schwerschenklige Weiber in dumpfem Sitzen oder in breitbeinigem Stehen stammen aus den Jahren vor dem Kriege.

Dann steigt die immer schon vorhandene Tendenz zur Bändigung der Form. Aber es ist ein prinzipieller Unterschied fühlbar zwischen Scharff und Roeder. Nicht das innere Erlebnis, der in tiefem Gefühl geschaute Gegenstand, schuf die neue Form, sondern der rationale Wille, die vielfältige verwirrende, die zerfließende Natur sich zu unterwerfen. Hier tritt wieder der Moment ein, der schon im Laufe dieser Ausführungen berührt worden ist, nämlich das Bedürfnis des modernen Menschen, durch das Gesetz, durch die Zahl, seine Vermählung mit der Natur herbeizuführen. Scharff sieht die menschliche Gestalt als ein Bündel zusammen- und auseinanderstrebender

Energien. Diese Kräftebündel, geschlossen zu Paaren, eine Einheit suchend, oder auch einzeln in sich gebändigt, stellt er dar. Ein kühler Geist ist am Werke, der unbekümmert um Sentiments den Rätseln des Körpers als denen eines Mechanischen zu Leibe geht. Nie jedoch sucht eine Gestalt sehnsüchtig die unendlichen Weiten des Raumes.

Herbert Garbe hat große Ähnlichkeit mit Edwin Scharff. Er ist wohl weicher als jener, kommt von graziösen Rokokogebilden her, aber er teilt mit ihm die stark verstandesmäßige Einstellung. Sie führt ihn zu einer Begrifflichkeit, in der die Figur sich aus scharfgekanteten Flächen aufbaut, gepreßt in einfache, wenn auch meist einansichtige und reliefmäßige Kompositionsschemata. Garbe sucht zweifellos die strenge plastische Form, er sucht sie in herber Abstraktion, die dem Hedonismus keine Zugeständnisse macht, er strebt, schneidende Dynamik in des Gesetzes Maß zu binden. Aber bei aller Ernsthaftigkeit des Wollens fehlt dieser Kunst die Tiefe des Erlebnisses. Das Dynamische dieser Werke scheint nicht das Produkt psychischer Spannungen, sondern das Resultat kühler Experimente. Wie für Scharff der Mensch ein Rechenexempel ist, so auch für Garbe. Immer von neuem werden zwei Gestalten exemplarisch kombiniert. Auf diese Weise entstehen oft sehr interessante Arbeiten, die die nicht geringen Fähigkeiten dieses Künstlers zeigen, doch aber keine, von denen man empfände, sie seien, aus der Fülle innerer Gesichte herausgeschleudert, so und nicht anders möglich.

Schwer ist die neuere Kunst mit diesen rational-experimentellen Gewichten belastet. Besonders deutlich zeigen sich diese, wenn es versucht wird, die im Körper selbst wütenden Energien als über diesen hinauswirkend darzustellen. Sicher liegt dem etwas Richtiges zugrunde. Es handelt sich hier um Erfahrungen ganz tiefer Art, die geeignet sind, in die stahlblauen Welten des Metaphysischen hineinzuführen, aber die Art, wie diese wiederum anschaulich gemacht worden sind, müssen unumwunden als rationalistische Experimente bezeichnet werden. Es wird hier nicht geleugnet, daß ein Kopf wie jener, den Picasso schon vor 1909 gemacht hat, ein Ereignis bedeutet, da hier wieder einmal ein Gedanke bis zu Ende gedacht worden ist. Aber gerade dieses scheint mir seine Schwäche. Hier zeugt die intellektualistische Komponente dieses hochbegabten Spaniolen gegen ihn. Kunst hat mit Denken nichts zu tun. Wo nicht das Erlebnis selbst produktiv geworden, sondern das Problem



Edwin Scharff: Reiterin

losgelöst gerollt wird, entsteht eine Dialektik als Selbstzweck, die in der bildenden Kunst nicht minder unerquicklich ist, wie in der Diskussion.

Otto Freundlich war in Gefahr, hier stecken zu bleiben, doch fand er den Weg zur neuen Synthese in einer gesteigerten festen Kubik.

Diese ist letzten Endes auch der Sinn der plastischen Werke Max Pechsteins und Schmidt-Rottluffs. Die Kunst der Primitiven hat hier Pate gestanden. Es wird dies auch nicht geleugnet. Die romantische Sehnsucht des modernen Menschen nach der kultur- und konfliktlosen Einfachheit exotischen Lebens, seit Rousseau, Seume und Defoe immer wieder Thema der Literatur, seit Gauguin erst recht aktuell geworden, verbindet sich hier mit der Einsicht in die unüberbietbare Plastizität jener einer völlig homogenen Lebensanschauung erwachsenen Gebilde. In gleichmäßigem starken Druck weiten die Energien die Form. Nicht stoßen sie übereinander vor wie bei

Picasso und ähnlich Gerichteten, sondern die gesetzmäßige Grundform bleibt immer quasi symbolhaft erhalten. Nicht ohne Grund ist Holz das Material. Hier wird dem harten Stoff schwer jedes Stück abgerungen. Eine Art jenes Bildhauerischen, jenes Blockgefühls, das hier Stammgefühl ist, lebt wieder auf, von dem bei Hildebrand, Maillol und Hoetger gesprochen worden ist, und nicht mit Unrecht. Der Geist der Plastiken Schmidt-Rottluffs und Pechsteins ist genau so romantisch-klassizistisch wie jener der Genannten; denn auch sie suchen Halt im Wunschbilde reinen Seins. Mit dem ekstatischen Geiste der Gotik, des Barocks, Lehmbrucks, Barlachs, Hermanns hat er nichts zu tun.



54 · Max Pechstein, Kauernde



55 · Karl Schmidt-Rottluff, Kopf



56 · Wilhelm Lehmbruck, Kniende

Genehmigung P. Cassirer Verlag, Berlin

DAS NEUE RAUMGEFÜHL

Das letzte Kapitel der neueren Plastik ist beherrscht vom Erlebnis des Raumes. Das mag seltsam scheinen, und es könnte eingewendet werden, Plastik sei zu allen Zeiten eine Angelegenheit der Raumbewältigung gewesen. Deshalb ist es vielleicht nötig, etwas näher an das Problem heranzutreten.

Der Raum, den der Mensch um sich schafft, ist der unbedingt gültige Maßstab seines Lebensgefühles, ist die Projektion seines Ichs nach außen. Engstübig, winkelig, mit korkzieherähnlichen Treppen, da und dort aus der festen Masse des Gemäuers herausbrechenden Fenstern ist das gotische Haus. Es birgt in schützendem Dunkel die verängstigte Seele des von Seuchen und Kriegen, von Pfaffen und Teufeln, von Päpsten und Königen, von Rittern und Fürsten bedrängten Menschen. Schwer lastet ein riesiges Dach auf den Wänden, hinter deren Schutz er Kleinodien wahrt, auf denen leuchtend des Kamines Flamme spielt, wenn abends er dem Getriebe der sündigen Welt entronnen, heiter schöngeschriebene Legendarien durchblättert. In riesige Räume hinaufreichend, in Höhen emporschießend, in denen die entfesselte Seele sich dem Lichte der Gaden vermählend, eins werden kann mit ihrem Gotte, so ist das Haus, das der mittelalterliche Mensch seiner Befreiung baut. Selbst winzig klein und sich als klein empfindend, als ein Wurm vor Gott, eines Schneckenhauses nur bedürfend für des irdischen Leibes Schutz, türmt er der ewigen Seele Räume, daß sie schweifen könne im Grenzenlosen, aller weltlichen Bindung ledig sich im Übersinnlichen verliere. Alles macht die Bewegung ins Unendliche mit, alles flieht nach oben. Zwei Elemente nur kennt der gotische Kirchenbau, die schwarzwimmelnde Masse der Gläubigen, allein als ein Kollektives denkbar, als Fläche, ausgebreitet über dem Boden der Kirche, und seitlich die parallelen Vertikalen in rasender Bewegung unaufhaltsam nach oben eilend, die Seelen aus den Leibern der Andächtigen reißend und mit sich emporführend. Kein Platz ist da für den einzelnen Menschen. Darf er es wagen, sich frei zu bewegen, aufzutreten gegenüber jenen überirdischen Mächten, darf er sich behaupten wollen als Persönlichkeit unter all den in Hingabe und Verzückung hinschwindenden Herzen? Nirgends ist

ein Punkt, ihm eine Möglichkeit zu bieten. In der Mitte der Kirche lösen die rechts und links aufsteigenden Gewalten ihn hoffnungslos auf, an den Pfeilern wird er aufgesogen, ist nichts neben ihrer Riesenhaftigkeit, im Schutz der Kapellen nimmt mild das Dämmer ihn auf und entwaffnet seinen Hochmut. Nur droben an dem Altar amtiert einsam der Priester, aber nur droben vor den breiten Folien des dreifach sich öffnenden Schreines, Teil eines Bildes, ist ihm die Möglichkeit eigner Existenz gegeben, nur an jener Stelle, die für ihn geschaffen und für die er vorgesehen. Verläßt er sie, steigt er die Stufen herab zur Gemeinde der Laien, so verschluckt ihn der Raum wie die anderen, und er ist nichts mehr denn ein Sandkorn vor Gott.

Die Plastik ist das formgewordene Körpergefühl des Menschen. Der seinen Leib verneinende, nie sich als machtvoll empfindende gotische Mensch konnte dreidimensionale Freiplastik nicht kennen. Das Gebäude, das er seiner Sehnsucht geschaffen, die Kirche, erlaubte es ihm nicht. An die Pfeiler schützend gelehnt, bildmäßig dem Schnitzaltar eingereiht und dem Tympanon, kollektiv am Portalgewände in lehrender Versammlung, dienen sie demütig ohne eigenes Leben. Sie begrenzen einen gestalteten Raum, der Hauptsache ist, Ausdruck für das unstillbare Streben nach Auflösung der eigenen Persönlichkeit, Entmaterialisierung, Einswerdung mit Christus in der Kontemplation, in der Ekstase.

Grenzenlos ist der gotische Raum, aus der Dualität nordisch-christlicher Weltanschauung geboren. Klar begrenzt ist der antike Raum. Nichts Prinzipielles unterscheidet das Haus des Menschen von dem Haus des Gottes. Größer, mächtiger ist der Gott, größer, mächtiger sein Haus. Beiden gemeinsam ist das Maß. Nicht aus der Menge bucklig sich beugender Häuser im Gewirre enger Gäßchen ein aufschießender Dom, ein riesiges in den Himmel getürmtes Gebilde als die Negation irdischer Gebundenheit, sondern auf weithin leuchtendem Hügel breit lagernd einsam der Tempel. Blockhaft das Haus, ein Würfel mit stark betonten kaum durchbrochenen Wänden, blockhaft der Tempel, blockhaft die Statue des Menschen. Jeder wandelnd im Raume seines steinernen Bezirks, einzeln unter einzelnen. Jedem ist die Freiheit des Ichs in den Grenzen des eigenen Blocks gegeben. Demokratie, Individualismus. Freie Heiterkeit der Glieder, in denen die Gleichmaß suchende Seele immer wieder sich löst. Keine Torsion. Keine Dualität. Erkenntnis

des Ichs, Achtung des Du, der Umgebung, der Dinge im Raume, Tastbarkeit, Plastik. Als ein einfaches, notwendiges, geometrisch-kristallinisches, von Anfang an gegebenes Etwas: der Würfel des antiken Gebäudes. Ein unwahrscheinliches, der Vision sphärenmusikerlauschender Seelen entstiegenes Bild: der gotische Dom. Klar tastbar der antike Würfel; nebelhaft sich auflösend, aus Lichtstrahlen zusammengeflossen, zerbrechlich wie geblasene Glasstäbe das gotische Getürm.

Trotzdem vereint sie eines, der im Magischen gebundene Mensch. Der gotische Mensch flüchtete sich in den Schutz des Kollektiven, des Gemäldes, der antike lebte in der Gebundenheit des Blocks als in seinem Schutze. Auch ihm, dem letzteren, ist die autonome, allseitige Existenz unmöglich. Nur mit einer einzigen Hauptansicht ausgestattet, sucht der Mensch stets Deckung im Rücken. Die individuelle freie Existenz ist ihm nicht gewährt. Ob man buddhistische, ägyptische, griechische oder Renaissanceplastik heranzieht, immer sucht sie, sobald sie Menschen darstellt, Schutz entweder im Kollektiven der Tempelstraßen oder in der Anlehnung an Wände.

Schrankenlos in den Raum hinaufgetürmt kann nur das Überpersönliche, das von aller menschlichen Verbindung Gelöste werden, die Pyramide, der gotische Dom, der Turm. Wird einmal eine menschliche Figur verwandt, wie etwa bei Lederers Bismarckdenkmal, so spricht ausschließlich der überpersönliche Turm, dem der individuelle Bismarck unterworfen wurde. Daher mußte jene Plastik, die es wiederum unternahm, sich abzuwenden von der Einansicht, konsequent dreidimensional bilden wollte, vom menschlichen Vorwurf abgehen. Sie mußte Anschluß suchen an den Pyramiden Ägyptens und den Kathedralen der Gotik.

Die Sehnsucht, in den unendlichen Raum, ins Grenzenlose hineinzutürmen, fehlte den sich klar beschränkenden Griechen, sie fehlte auch der Renaissance. S. Lorenzo in Florenz, welch heitere Diesseitigkeit. Noch einmal in Barock weitete die Seele sich aus, und unter dem Auftrieb ihres Drängens wölbten sich blasengleich Kuppeln aus dem festen Bau heraus, öffneten sich die Decken, daß der trunken schweifende Blick in des Äthers goldenes Blau sich tauche. Schinkel war der letzte von der Manie unaufhaltsamen Türmens Besessene. Wer die Dome kennt, die seine romantische Seele auf der Leinwand und auf dem Papier sich schuf, versteht. Dann kam die Nacht. Keiner im neun-

zehnten Jahrhundert, keiner aus dieser an der Welt mit klammernden Organen hängenden Gesellschaft hat je die Sehnsucht nach dem Unendlichen gespürt, seitdem die letzten Romantiker ins Grab sanken. Wackenroder, Friedrich Schlegel, Schelling, sie wußten zu träumen, aber sie waren tot. Vielleicht Rodin! Seine Seele hatte etwas vom gotischen Durst nach dem unbegrenzten Raume. Dennoch wäre seine Hauptschöpfung, das Höllentor, hätte sie vollendet werden können, ein Produkt der Fläche gewesen. Und wie seltsam, wo immer reformatorische Bewegung einsetzte, immer war sie anthropozentrischer Natur, Marées, Hildebrand, Maillol und wie sie alle heißen, deshalb immer verurteilt, vor dem Problem des unendlichen Raumes halt zu machen.

Hildebrand führte die Plastik zurück zum Gesetz. Er führte sie zurück zur Verbindung mit der Architektur, zum Block der Antike, Hoetger tauchte hinab in die einfache Welt des von allen Qualen individuellen Seins gelösten Ostens. Immer konsequenter dachten andere in diesen Bahnen. Daß das Individuelle des Menschen aufgegeben werden müsse, empfanden sie, die Maillol und Schmidt-Rottluff und Pechstein; trotzdem war die Frage nicht zu lösen, solange auch nur irgendeine Erinnerung an den Menschen erhalten blieb; denn solange war er „Maß der Dinge" im Sinn der Antike. Die Plastik mußte wieder zum reinen tektonischen Türmen werden, ohne alle Relation zur menschlichen Figur, dann erst war das Problem der schöpferischen Neugestaltung des Raumes wieder aufzunehmen, in dem Sinne, wie es die Erbauer der Pyramiden und der gotischen Dome behandelt hatten.

Eine grundsätzliche Wandlung der Weltanschauung mußte vorausgehen. Der Mensch mußte zweifelnd werden an seiner Gottähnlichkeit, er mußte demütig werden, seine eigene Entthronung bejahend. Die demokratisch-individualistische Lebensdoktrin des neunzehnten Jahrhunderts mußte abwirtschaften. Vorher war ein organisch gewachsenes Streben nach dem unendlichen Raum nicht möglich. Der nordisch-reformatorischem Geiste im England des siebzehnten Jahrhunderts entsprossene Individualismus hatte in der französischen Revolution seinen Sieg und im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts im westlichen und nördlichen Europa seine unangefochtene Herrschaft erreicht. Darwinismus, Kampf ums Dasein, Freihändlertum sind seine gesellschaftlichen Ausdrucksformen, Schwinden des religiösen Bewußt-



57 · Wilhelm Lehmbruck, Der Denker



58 · Barlach, Frau am Stock

Genehmigung P. Cassirer Verlag, Berlin

seins, der Philosophie als Weltanschauung, der Synthese als konstitutives Element der Wissenschaft die geistigen. Ende des Jahrhunderts beginnt das Gebäude der souveränen menschlichen Vernunft, das Haus des unabhängigen individualistischen Geistes, zu wanken. Kulturkampf, Sozialistengesetz künden den nahen Umschwung. Neue Propheten stehen auf und predigen mit ahnungsvoller Geste. Ibsen, ganz Kind seines versinkenden Jahrhunderts, ahnt am Schlusse seines Lebens das heraufziehende Neue. Strindberg fühlt es, aber stark westlich orientiert, vollgesogen mit Säften einer alternden Kultur, fehlt ihm, wie Wedekind, die innere Jungfräulichkeit, es ganz zu fassen. Gleich Moses sieht er das Land, ohne es betreten zu können. Ungeheuer wächst neben ihm Tolstoi empor. Er ist der Titane, der dem Jahrhundert Goethes den Krieg verkündet. Dem individualistischen, in der Diesseitigkeit als in seinem unbedingten Reiche feststehenden, und seiner Ergänzungsform, dem ästhetischen Menschen wird der Streit angesagt, dem Menschen, dessen glänzendster Vertreter Goethe ist. Ihm wird der rein ethische gegenübergestellt. Fortschritt und ästhetische Kultur, die Götter des neunzehnten Jahrhunderts, sollen entthront werden. Unzweifelhaft im Tiefsten bestimmend beeindruckt vom Anblick der ungeheuren russischen Ebene, von Weiten ohne Grenzen, von einem Himmelsbogen, der endlos sich wölbt, wuchs aus Tolstoi das Unendlichkeitsbewußtsein der Gotik empor. Wie der gotische Mensch sich nur als Glied der christlichen Gemeinschaft empfand, der Mystiker die Natur nur als Offenbarung des Herrn, wie er den Leib nur wertete als notwendiges Gehäus der unsterblichen Seele, das Leben als Vorhof ewigen Seins unter dem Auge des sich ihm dann in unbeschreiblicher Schöne enthüllenden Gottes, so zertrümmerte der moderne Barbar Tolstoi das von vielhundertjährigen Kulturen geschmückte Haus, strafte den in sonnigem Lichte blühenden Leib, entmannte die fleischliche Brunst, daß von neuem einzig der Geist lebe, lebe in Erwartung baldigen Seins in dem Schöpfer und einzig deshalb. In Anschauung des in urväterlicher Agrargemeinschaft lebenden russischen Bauern, des einfachen, herzenseinfältigen Menschen, dessen tief in mütterlichem Boden verwurzelte Existenz innere Gesichte mit übersinnlichen Mächten verbindet, fluchte Tolstoi dem individualistischen europäischen Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, dessen von allen Schauern der Ahnung befreiter Geist klaräugig die Welt

beherrschend überschaute. In den Krämpfen völkermordenden Ringens und den Erschütterungen sozialer Umwälzungen siegte Tolstoi über Goethe.

Der autonome westeuropäische Mensch brach in die Knie. Im Angesichte einer sich zerfleischenden Gesellschaft individualistisch-ästhetisch gerichteter Nationen erkannte er die Unzulänglichkeit der Vernunft. In dem großen Bankerott des Irdischen flüchtete sich die Seele wieder in die Bezirke übersinnlichen Seins. Was Tolstoi gepredigt hatte, vollstreckte die Kunst in instinktiver Notwendigkeit. Vernunft, Körperschmuck, alles wesentliche Teile der voraufgegangenen Übung, fiel ab. Es blieb nur der Ausdruck einer nach Entmaterialisierung, nach Aufgehen in Gott, strebender Sehnsucht.

Im Eingang dieser neuen Kunst steht Lehmbruck. Die Kunst Maillols, Hoetgers, Pechsteins, Rottluffs war eine Flucht in eine einfache Existenz gewesen, ein Suchen nach Steigerung des Körpergefühls in den Kulturen lebensnaher Menschen. Es war keine Flucht der Seele weg vom verachteten Leib. Im Gegenteil, stärker als Maillol den Leib bejahte, war es kaum je geschehen. Sich reinigend vom verwirrenden Gifte westlicher Aktivität, erstrebte die Seele Ruhe in der klaren festen Form exotischen Seins. Deshalb erreichte Maillol die höchste Taktilität, die höchste Plastität der Form. Er, am allertiefsten von sämtlichen Plastikern der neuen Zeit, im Diesseitigen begründet, am gesündesten, kraftstrotzendsten von allen, ist der größte. Trotzdem ist er nicht der reinste Ausdruck der Zeit.

Lehmbruck ist der Beginn der Auflösung der Plastik im Sinne des „Bildhauerischen“, wie Rodin und Bernini die End- und Gipfelpunkte früherer Auflösungsperioden waren, unübertreffliche Ausdrucksformen ihrer Epochen. Wie bei den Gotikern, wie in den ekstatischen Schöpfungen des spanischen Barocks scheint die Gestalt von innerer Gewalt getrieben. Das satte Fleisch ist weggeschmolzen von der Glut immanenten Lebens. Nur der Geist scheint vorhanden. Die äußeren Formen sind eingeschrumpft, wenige Reste zeigen ehemalige Schönheit. Dünn sind die Glieder und knochig, nirgends weich sich wölbende Fülle, glatte runde Tastbarkeit. Im Drange nach oben reckt sich die Form aus, in gotischer Inbrunst strebt die Seele empor, ihr Körpergefäß mit sich hinaufreißend, die Hülle weitend in unaufhaltsamer vertikaler Tendenz. Man kann in der Entwicklung Lehmbrucks erkennen, wie er ausging vom reinen Sein im Lichte, von dem in sich ruhenden Körper.



59 · Ernst Barlach, Relief

Genehmigung P. Cassirer, Berlin



62 · William Wauer. Schlittschuhläufer

Genehmigung Verlag „Der Sturm", Berlin



61 · Oswald Herzog. Genießen

(Weibliche Figur, Paris 1910; Duisburg, Stadtmuseum.) Noch besitzt er klare Proportionen, noch haftet ihm Maß, noch ist der freistehende in sich seiende Leib das *μέτρον ἁπάντων*. Der Mensch regiert. Dann auf einmal schwindet das Maßvolle, die Proportion. In den Raum hinein hebt sich die Gestalt, löst sich auf in Gefühl, schwindet. Nicht mehr ruht sie in sich. Sie weiß sich nicht mehr, lauschend hört sie nur Melodien ewigen Rhythmus im Busen. Ihnen allein hingegeben, hebt sie im Tanz sich empor, entladen vom Ich, befreit vom Zwange des Selbst, Geschöpf nur ewiger gottgeborener Rhythmen.

Der Rhythmus ist es also, der als Prinzip höchsten überpersönlichen Seins die Gestalten Lehmbrucks von der Last individueller Existenz erlöste. Hier liegt die Verbindung mit der Gotik. Wie der Mensch im gotischen Dome unwiderruflich sein Ich verlieren muß, um aufgenommen in einen unaufhaltsamen Vertikalismus seine Seele in schrankenlose Weiten zu heben, so verläßt der Lehmbrucksche Mensch diese grobe Welt harter Gegensätze, scharfer Antithesen, unbarmherziger Vernünftigkeiten, um allein im Rhythmus als dem stärksten kosmischen Prinzip ein Dasein reinster Geistigkeit zu führen. Allen Personen, die Lehmbruck geschaffen, eignet jenes Horchen auf ihn. Keine schaut ins Leben, alle lauschen nach innen, wo unendliche Musik sie zu erfüllen scheint. Ganz zart sind diese Menschen, ganz lebensunfähig. Wie hinter Schleiern sehen sie die Welt, als ob in Nebeln von Melodien sie wandelten. Kaum knüpft ein Leib sie noch an diese Existenz. Mit dem größeren Teil ihres Seins schon in den Regionen absoluten Geistes, seliger Klarheit, wächst ihr Ausdruck durch die Gestalten hindurch, alle Körperlichkeit absorbierend. Den Denker hat die Funktion des Denkens spiritualisiert. Er hat keinen Körper mehr. Man sieht den Geist, der denkt. Welch ein Abstand von Rodins gleichnamiger Gestalt, die mit den Muskeln ihres schweren Proletarierkörpers das mühselige Geschäft der Reflexion besorgt. Bei Lehmbruck ist der Geist souverän geworden. Wie er in der Gotik den unbestrittenen Sieg über die Materie davongetragen, daß keine Spannung zu weit, keine Zinne zu hoch, keine Stütze zu schmal mehr ist, daß alles Fleisch aus den Mauern gerissen wird, damit die in tiefstem Blau, Rot und Gelb erstrahlende Klarheit hochstäbiger Fenster herrsche, so ist hier der Denker das Monument des reinen Geistes, dessen Sieg die Eisner, Landauer,

Toller und Liebknecht zu erringen hofften, in einer Welt sich blähender fetter Bäuche. Lehmbruck ist gerade so das Opfer dieses unversöhnlichen Gegensatzes geworden wie die Genannten. Im März 1919 hat er sich vergiftet. Er gehörte zu den hervorragendsten Vertretern nordischen Geistes. Sein Streben nach Spiritualisierung verbindet ihn mit dem erlauchten Geschlecht germanischer Künstler, von dem im Laufe dieses Buches mehrfach gesprochen worden ist. Lehmbruck hat zweifellos mit seinem Fleisch gerungen. Seine gezeichneten und radierten weiblichen Akte lassen dies ahnen. Ein Mann, der die weiche Rundung einer weiblichen Brust, den schwellenden Bogen eines Schenkels so empfinden konnte, besaß nicht die Stephan-Georgesche Disposition eines Minne.

Der in den unmeßbaren Raum sich ergießende Rhythmus des Geistes wurde von nun an Hauptelement der Plastik. Bei Lehmbruck ist dies unverhüllt auch dem weniger genau Schauenden erkennbar. Der Geist, völlig entmaterialisiert, sucht einzugehen in den großen Rhythmus ewiger Sphärenmusik. Willenlos gibt der einzelne sich auf, durch keine körperliche Bindung dieser Welt derber Erscheinungen verknüpft. Kaum ein Schritt noch trennt ihn vom jenseitigen Leben, wo körperlose Gestalten liebend den Bruder umfangen.

Ins Unendliche hinausstrebend, nur in einem Grenzenlosen vorstellbar sind die Gestalten Ernst Barlachs. Vergleicht man eine Schöpfung Hildebrands oder auch Maillols mit einer Barlachschen, so wird dieses Grundsätzliche erst klar. Jede Figur Hildebrands ruht in ihrem Block, ihr Sein ist begrenzt in ihm, gebändigt lebt sie in seinem Bezirke. Antikisches Maß als das Wunschbild der germanischen Seele. Bei Maillol lebt die Figur sich selbst genügend in sich, erwärmt von der eigenen sanften Wärme, die ihren blühenden Leib belebt. Diesseitig, heiter, problemlos strebt sie nie aus dem eigenen Ich hinaus. In südlich tiefem Grün müssen diese Frauenkörper ruhen, umglänzt von dem Blau eines wolkenlosen Himmels. Wie anders die Gestalten Barlachs. Ihr Hintergrund ist das Grau nordischer Seelenbedrängnis. Kein Baum, kein Blatt ist ihnen als Folie denkbar. Einsam wandeln sie durch unendliche Weiten. Nur die unabsehbare Horizontale der Ferne paßt zu ihnen. Sie ruhen nicht in sich, nicht im Block, nicht in den Grenzen, die äußere Mächte ihnen gezogen. Immer streben sie aus ihnen hinaus. Über-



Ernst Barlach: Der Einsame

blickt man die Gestalten, die Barlach geschaffen, so fällt es auf, daß trotz ihrer Massigkeit, trotz ihrer Blockhaftigkeit keine zentral ausponderiert ist. Fast überall ist das Gewicht aus ihr herausgelegt. Fast alle Gestalten neigen sich von ihrem Zentrum weg. Suchend, strebend, biegen sie den Körper nach vorwärts in den Raum hinein, dessen Unendlichkeit sie witternd zu spüren scheinen. Aus diesem für die Generation der voraufgegangenen Zeit gänzlich unbekannten Bewußtsein der entsetzlichen Einsamkeit im unendlichen Raum sind auch die Szenarien der Barlachschen Dramen geschaffen, die der Künstler dann selbst graphisch wiedergegeben hat. Grenzenlose Flächen, auf denen Menschen wie verloren schwanken, ganz groß in den Verhältnissen, doch aber wie erdrückt von der Stille der mitleidlosen Weite. In Barlach zeigt sich ganz besonders eindrucksvoll der Einfluß des russischen Geistes auf die neuere Kunst. 1906 war der Künstler in Rußland. Dort hat er seine entscheidenden Erlebnisse gehabt. Vor dieser Zeit liegen seltsame Jugendarbeiten, die aber trotz ihrer äußeren Verschiedenheit das Unruhvolle

des Barlachschen Geistes beweisen. Seit Rußland findet diese nordische Seele ihre Form. Sie findet sie nicht gleich Hildebrand oder Hoetger in einer anderen gegensätzlichen Existenz, in der Produktivität des Gegenspieles, auch nicht wie Minne oder Lehmbruck in reiner Spiritualisierung, in der rhythmischen Auflösung im Sinne der alten nordischen Ornamentalkunst, sie findet ihre Form in der Beseelung massigster Irdischkeit. „Ich sah das Volk und sah die Plastik, um die ich mich vergebens gequält hatte," schrieb mir einmal Barlach. Diese Menschen erdenhaftigster Schwere, stark wie Tiere, weich wie Kinder, grausam wie Wilde, leidenschaftlich wie Hirsche in der Brunst, maßlos in der Freude wie im Schmerz, nah dem Verbrechen wie der Zerknirschung, bereit zum Opfertod wie zum Henkersdienst, aber im Grunde fern aller Tat, lebend in ahnungsvollem Brüten, in dessen Tiefen im Brodeln uralter Vorstellungen weltenfernste Visionen sich spiegeln, diese Menschen waren es, die Barlach gesehen. Aller Zufälligkeit begeben, schienen sie ihm Bilder der Menschen schlechthin. Alle sind einsam. Monomanisch wandern sie dahin, besessen von einer Idee, die sie treibt, mit geschlossenem nach innen gewandtem Gesicht, eingehüllt in einen sie hart begrenzenden Kontur. Durch die ganze russische Literatur ziehen diese Typen. Es ist seltsam, England kennt sie auch, aber bezeichnenderweise ist der spleenige Engländer immer eine irgendwie komische Figur, da seine Sonderlichkeit spielerisch, kokett erscheint, während der russische Monomane stets mit dem Wesen des Urhaften, oft Barbarischen, meist Tragischen behaftet ist.

Sind einmal mehrere Figuren zu Gruppen zusammengebunden, so lebt jede einzelne ihr verkapseltes Sein neben der anderen. Man blickt sich nie an, nie lächelt man sich zu, kein verstehendes Wort wandert durch die Reihe. Schwermütig sitzen Mädchen zusammen und singen, aber sie singen nicht gemeinsam; den Rücken der anderen zugekehrt, singt jede sich selbst, für sich, nach einer anderen Richtung. Oft sind vereint schlafende Menschen dargestellt, wohl in eine einzige Masse zusammengeschlossen, doch aber in sich isoliert. Wenn der Schlaf die Seele löst, entflieht sie der irdischen Bindung und verrät in scheußlichen Verbrechen jene, mit denen wir in häuslicher Gemeinschaft die Tage friedlich verbringen. Immer ist diese seelische Isolierung auf den Plastiken schlafender Menschen zu sehen, die Barlach dargestellt. Aber bei der Darstellung der Isoliertheit des Menschen, die wir als Hauptvorwurf dieser



62 · Alexandre Archipenko, Weibliche Figur

Phot. Roseman, Paris



63 · Alexandre Archipenko, Vasen

Genehmigung Kiepenheuer Verlag, Potsdam

Kunst erkannt haben, ist nie der individuelle Mensch gemeint. Die klassische Kunst stellte die Tragik der hochgezüchteten Individualität dar. In seinem Victor Hugo und seinem Balzac ist Rodin gefolgt. Aber wie Tolstoi gegen Goethe aufstand, so steht Barlach gegen den Individualbegriff des neunzehnten Jahrhunderts auf. Barlachs Gestalten sind die Feinde der individualistischen Kultur. Sie sind überpersönlich, übernational, überkonfessionell. Ihr Leid ist das Leid des Menschen schlechthin. Ihre Schmerzen sind die Schmerzen der rauhen Wirklichkeit: Hunger, Frost, Alter, Armut. Ich muß an jene Geschichte denken, die Strindberg irgendwo erzählt, von der stummen Zwiesprache zwischen dem Kunsthistoriker, der in Notre Dame das Problem der gotischen Ordnung ergründet, und dem Gemüseverkäufer, der erschöpft in die kühle Halle tritt. Er weiß nichts von den Sorgen des Kunsthistorikers, aber auch er hat ein Problem gelöst, das, sein Leben bisher erhalten zu haben. Mit solchen Aufgaben sind die Menschen Barlachs beschäftigt, Aufgaben, die sie bis in ihre mystische Tiefe erleben. Der Leib ist so ganz beseelte Form, daß in seinem Erlebnis auch der Geist erlebt wird. Der Dualismus Lehmbrucks fehlt. Dies ist wohl auch die gewaltigste künstlerische Tat Barlachs. Die Menschen sind bei ihm ganz tastbare runde Form, just das Gegenteil von Lehmbruck, dennoch ist diese Form so sublimiert, daß sie der realen Tastbarkeit schon wieder entzogen scheint. Bezeichnend dafür sind die schwebenden Gestalten, die der Künstler geschaffen, Leiber von massiger Wucht und Kubik, denen trotzdem das immaterielle Schweben in der Luft geglaubt wird. Die Bewegung im Innern seiner Menschen sucht nicht wie bei Lehmbruck nach außen Erlösung, die Form dehnend, sondern sie scheint nach innen sich zusammenzudrängen und in stärkster Intensivierung die Kapsel des Leibes zu erfüllen. Dieser Leib hält alles zusammen. Ihn zu überwinden, ist der primitiven Seele nicht möglich. Erfüllt von religiösen Trieben, von der Unrast des Herzens, von Visionen und Gesichten, wird er selbst gehetzt, Ahasverusgleich über die Fläche der Erde getrieben, gebogen vom Sturm, gekrümmt vom Hunger, und noch im Schlaf verfolgt von unversöhnlichen Mächten.

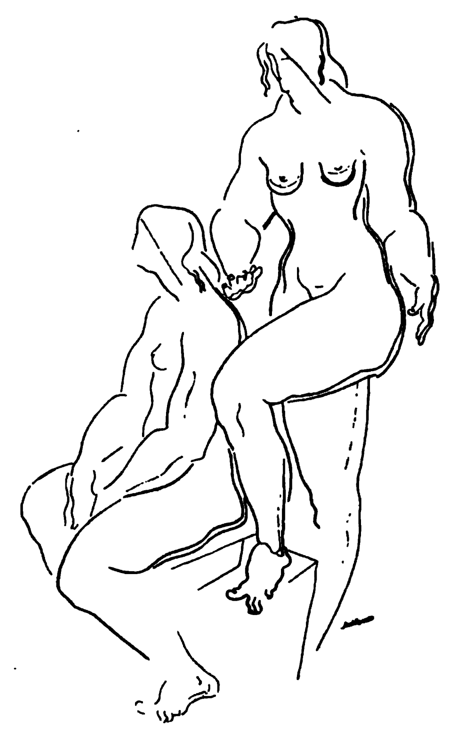
So ist die Negation der Ruhe bei Lehmbruck und Barlach das Grundgefühl, tief verankert in einer im Metaphysischen sich suchenden Seele. Der romantischen Sehnsucht nach dem reinen Sein, die bei Schmidt-Rottluff und

Pechstein im Symbol höchster Vereinfachung ihre Erlösung erstrebt, wird hier die ewige Pilgerschaft gegenübergestellt. Sie ist charakteristisch für einen großen Teil der neueren Plastik germanischen Ursprungs. Bezeichnend ist es dabei, daß Marmor überhaupt nicht mehr in Frage kommt. Dieses Material der Schwere und Ruhe, das für die Hildebrand, Maillol, Engelmann und Hoetger von so großer Bedeutung war, konnte Menschen nichts bieten, die in der Hingabe an eine im grenzenlosen Drange schweifende Seele ihr Geschick erblickten, die den Rhythmus selbst in tastbare Form zu bringen sich mühen, den Rhythmus, der in dem Raum hinaufstrebend, eins zu werden sich sehnt mit dem Rhythmus des singenden Alls.

Wir haben vom Beginn unserer Betrachtungen an jeweils in der Betonung des dynamisch-rhythmischen Elements der Plastik die Auswirkung einer transzendentalistischen Lebensanschauung gesehen. Wir sprachen davon beim Barock, wir exemplifizierten an der Gotik, wir bemerkten bei Rodin einen guten Teil solcher Einstellung. Diese Betonung des rhythmischen Elementes verbindet sechs Plastiker, wie sehr sie auch unter sich in ihren Absichten verschieden sind: Hermann Obrist, Karl Herrmann, Oswald Herzog, William Wauer, Alexandre Archipenko und Rudolf Belling.

William Wauer reduziert geschickt die Figur auf Linien und Flächen (Rudolf Blümner hat ihn geistvoll einen „Flächensetzer" genannt). Hatte Garbe die Flächen kantig zusammenstoßen lassen, um größere Herbigkeit zu erreichen, und durch intensivere Schatten die Dreidimensionalität der Einzelform wirksamer hervortreten zu lassen, so vereinfacht aus einem anderen Grunde Wauer die menschliche Gestalt auf kubistische Weise, indem er sie aus rite vier Flächen zusammensetzt. Ihn gelüstet es wohl, sie, übergeführt in ein rein rhythmisches Gebilde, aus abstrakten Flächenkombinationen neu aufzubauen. Wauers Arbeiten sind Produkte einer leichten Hand und eines frischen Humors und sollen mit demselben Vergnügen genossen werden, das sie ihrem Verfertiger bereitet haben. Von großer Kunst muß man aber nicht reden.

Von ungleich wesentlicherer Bedeutung ist Alexandre Archipenko. Er vereinigt in sich die kräftigen Instinkte und jene gewisse innere Zartheit des geborenen Russen mit der kühlen Kultiviertheit des Parisers, verbunden durch eine Sensibilität und ein erotisches Wissen von der schönen weiblichen Form,



Alexandre Archipenko: Frauen

die ihn neben die großen Vertreter der französischen Kultur stellen. Wirkte sich in Maillol die bildhauerische Komponente der neueren Plastik aus, in ihrer höchsten Form, so stellt sich die dynamisch-rhythmische in ihrer künstlerischsten in Archipenko dar.

Die Entwicklung Archipenkos ist paradigmatisch. Er selbst erzählt, wie er im Louvre studiert und auf einmal davongelaufen sei. Dem traditionslosen Barbarentum seiner Jugend widerstand es, sich eine Kultur aufpfropfen zu lassen, an der er innerlich keinen Anteil hatte. Er wollte seinen eigenen Stil finden, einen Stil, der Ausdruck seiner Zeit sei. Das war in jenen Jahren nach der Jahrhundertwende, als man auch in Berlin in der jungen Sezession den neuen Stil suchte. Archipenko, noch ganz grübelnder Russe, forschte nach seinem Wesen. Er stellte nacheinander Menschen in verschiedenen Stilen dar, auf ägyptisch, gotisch, griechisch. Es sind solche Arbeiten erhalten,

und sie zeigen, mit welch überraschender Einfühlungssicherheit dieser Mann begabt ist. Sie wirken wie Fälschungen und könnten in manchem Museum als Erzeugnisse vergangener Jahrhunderte unentdeckt stehen. Aus diesem Tasten heben sich nach und nach persönliche Noten heraus. Sie sind ganz echt und ganz erdig. Russisch ist diese Musik. Breite, sinnliche Massen zusammengeballt, riesige saftgeschwellte Formen, deren Rhythmus dumpf im eigenen Zentrum kreist, oder auch ekstatisch aufgeschleuderte Körper, die zentrifugal ins Weite geworfen werden. Körper zu zweien und dreien, in klebriger Brunst zusammenkriechend, angezogen und abgestoßen voneinander im Tanze sich suchend. Schon hier zeigt sich eine charakteristische Eigenart der Archipenkischen Kunst. Sie ist durchaus metaphysisch. Der Rhythmus ist Selbstzweck. Der Mensch ist nicht das Maß der Dinge. Er ruht nicht klaräugig in sich, sondern, ausgeliefert seinem Dämon, kreist er blindtrunken im Weiten. Diese Kunst ist nicht nur durchaus unantikisch, sie sucht auch nicht das Antikische wie es die der Fiori und Hoetger tat. Sie ist barbarisch. Sie ist hemmungslos. Sie weiß nur von den gewaltigen Leidenschaften, deren starkes Dröhnen durch die Gestalten klingt, von unabsehbaren Räumen, in die sie hineinragen. Alles Individuelle ist weggefallen. Nur Leiber sind die Menschen und nicht einmal diese. Überpersönliche Energien reißen die Form auseinander, recken die Körper, setzen Gliedern ein Ende, steigern Glieder in symbolischer Lust. Alles, aber auch alles wird dem Rhythmus unterworfen. So türmen sich diese frühen Werke aus dem eigenen Schwergewicht heraus, in die Luft hinein, traurige, heroische, brünstige oder ausgelassen heitere Melodien einer Seele voller Musik.

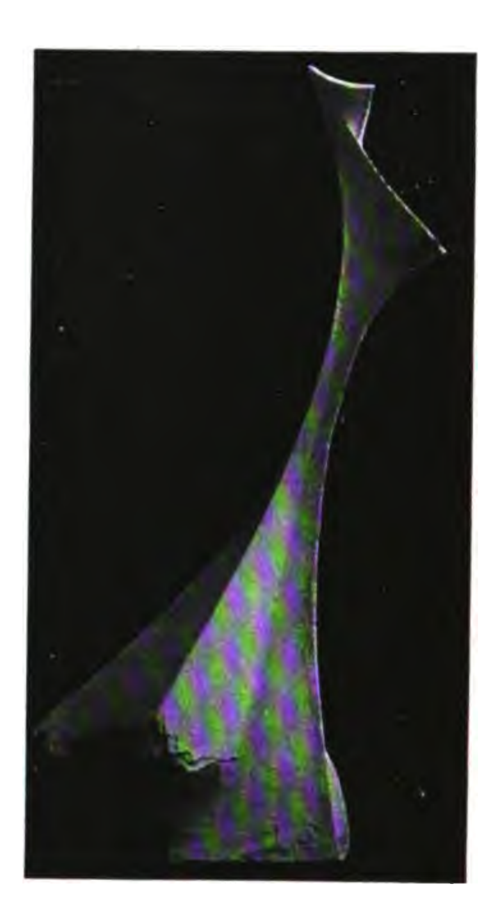
Aus dieser ersten Epoche, ich möchte sie die barbarische nennen, entwickelt sich eine lyrische. Schon in der erstern kamen zarte, gotische Formen vor, schmale Körper, von keuscher Verhaltung, sich in inniger Empfindung drehend. Diese Note wird jetzt stärker. Die weibliche Form gewinnt an Süße. Hatte Archipenko schon früher der Einbeziehung der Luftzwischenräume in die künstlerische Kalkulation wesentliche Bedeutung beigelegt, besonders sichtbar in den Gruppen Der Tanz, Zwei Körper, Komposition aus zwei Figuren, so wendet er diesem Problem nunmehr seine ganze Aufmerksamkeit zu. Das Barbarentum kam dem außerhalb aller westeuropäischen Kultur stehenden Südrussen zu Hilfe. Dieses, zusammen mit einer sich



64 · Alexandre Archipenko, Weibliche Figur

Genehmigung Kiepenheuer Verlag, Potsdam





65 · Hermann Obrist, Bewegung — 66 · Karl Herrmann, Bewegung

ständig steigernden Raffinierung der Form, schaffen nun seltsame rein rhythmische Gebilde von erotischem Duft. Die französische Kultur scheint Besitz von diesem wilden Mann genommen zu haben. Sie zähmte ihn mit den feinen Schenkelchen und den schmalen Händen der Pariserinnen. War der Rhythmus früher reißend, konvulsivisch gewesen, so wird er jetzt gedämpft, wie das unterdrückte Lachen einer eleganten Frau oder das Rascheln eines sich über der Hüfte spannenden Rockes. Manchmal scheint die erotische Linie Zweck geworden zu sein. Da gibt es einen ganz flachen, ganz unkubischen weiblichen Körper mit messerscharfen Seitenrändern. Nur eine Brust ist vorhanden. Die Linie wie die Modellierung des Leibes sind von unerhörter Kultur der Sinnlichkeit, Zeugen, wie stark der französische Einfluß gewesen ist. Es gibt Vasen, die weibliche Formelemente aufweisen, von einem bis aufs höchste gesteigerten Raffinement der Linie.

Wie unverlierbar dieses erotische Element in Archipenkos Werk ist, so schiebt sich nach und nach das Problem der Luftmodellierung als präponderierend in den Vordergrund. Ein Kopf wird ausgelassen. Die leere Höhlung spricht lebhaft mit. Ein Bein wird konkav gegeben. Es ist nicht minder fühlbar. Aus abstrakten Teilen, die manchmal entfernte Erinnerung an menschliche Formen erwecken, werden nun abstrakte Formen komponiert. Immer mit viel Geschmack, doch immer kühler werdend. Die Kunst wird eine kühle Angelegenheit. Das abstrakte Element droht die Herrschaft an sich zu reißen. Ein ästhetisches Wählen unter Formen, ihre Kombination, ihre Vertauschung, das Erspähen neuer Möglichkeiten, das Forschen auf unbetretenen Wegen, dies alles mit wissenschaftlicher Klarheit aufgegriffen, tritt an die Stelle der sinnlichen Ekstase der Frühzeit. Die Skulptomalerei, eine Verbindung von Malerei und Relief, die die Möglichkeit gewährt, unter jeder Verkürzung von links und rechts ein formal vollendetes Bild zu haben, das sich je nach Stellung des Beschauers wandelt, gehört in dieses Gebiet der entdeckermäßigen Erschließung neuer Bahnen. Auch hier entstehen Produkte von seltenem Reiz. Mit hoher Meisterschaft beherrscht Archipenko sein Handwerk und mit untrüglichem Geschmack. Das sinnliche Element fehlt nicht, zu tief ist es in dem Wesen dieses Russen begründet, aber die Leidenschaft ist verschwunden. Vielleicht soll man dies gar nicht als Vorwurf aussprechen, liegt es im Zuge der allgemeinen Entwicklung! Will doch der

Suprematismus nichts anderes als das charaktervolle Bekenntnis zur Ratio, die nun einmal mit dem europäischen Menschen verbunden ist, mag er sich's auch wegdisputieren wollen. Möglicherweise muß nach soviel falschem Expressionismus, soviel verlogener Ekstase, das Nurverstandesmäßige wieder betont werden, das zweifellos der Mentalität des heutigen Menschen mehr entspricht, als die gottseligen Schreie und die menschheitsumfassenden Gebärden. Daß gerade der Russe Archipenko diesen Weg ging, ist ungemein bezeichnend für das Widerspruchsvolle, das Polare der russischen Natur, von dem schon gesprochen wurde.

Rein auf Rhythmus ist die Kunst Oswald Herzogs und Karl Herrmanns gestellt. Energien stoßen aktiv in den Raum hinein, als ob die Erde sich geöffnet habe und Rhythmus den trägen Stoff in Bewegung gesetzt. Beiden Künstlern gelingen ab und zu reizvolle Werke, doch liegt ihnen die Gefahr der Sterilisierung und der Manier nicht fern. Herrmann, dessen einfachste Gebilde seine besten sind, gerät leicht in komplizierte Tüfteleien, Herzog wird oft weichlich und sentimental. Das Schönste, was letzterer geschaffen, ist sein „Genießen", eine abstrakte, weiblichen Formen angenäherte Figur, die ganz sich fühlend, im All sich zu verströmen scheint. Beiden Künstlern könnte die energische Hinwendung zur Architektur neue Entwicklungsmöglichkeiten geben.

Hier liegt das Verdienst Hermann Obrists. Wohl hatten auch Archipenko, Herrmann und Herzog die menschliche Gestalt als Selbstzweck verlassen. Archipenko hatte sie nach rein rhythmisch-ästhetischen Gesichtspunkten neu aufgebaut, Herzog hatte sich ihrer nur ganz zufällig bedient und im überpersönlichen Rhythmus das große kosmische Prinzip erkannt. Herrmann hatte die letzte Konsequenz hieraus gezogen, aber eigentlich nur er hatte dabei das wesentliche Problem der Dreidimensionalität intensiver bearbeitet. Archipenkos Figuren sind so einansichtig wie die Hildebrands. Ein nicht übersehbarer Zug zieht ihn zur Zeichnung und zum Relief. Herzogs Arbeiten kennen fast durchweg nur eine Hauptansicht, trotzdem sie die menschliche Figur verlassen. Herrmann allein erfaßte das neue Problem, nämlich allseitige Plastiken zu schaffen, die eine zentrale Aufstellung fordern, so gut wie eine Pyramide oder eine Säule. Seine Produkte sind wirklich aus einem Gefühl für Rundheit geschaffen, wenn auch durchaus noch als Versuche zu nehmen.



Rudolf Belling: Zeichnung zur Plastik „Die Geste Freiheit“

Schon vor dem Krieg hat Hermann Obrist diesen Weg betreten, ja er nahm von ihm aus eine Straße, die ihn allein nicht in den Sack führen konnte, er strebte zur Architektur. Vielleicht mit etwas zuviel kunstgewerblichem Kleinkram, Schnörkelwesen, gewissen Jugendstilerinnerungen, aber in klarer Erkenntnis, daß nur in Anschluß an den bewußten Raumwillen der Erbauer der Pyramiden und Dome neue Möglichkeiten zu erreichen sind.

Dies ist der Punkt, an dem Belling anknüpfte. Rudolf Belling ist 1886 in Berlin geboren. Unsentimental, wirklichkeitsklar, unbedenklich sich Aufmerksamkeit erzwingend, die Enge des Ateliers verlassend, um draußen mitten im Getriebe des täglichen Lebens in das Räderwerk der Geschehnisse ein-

zugreifen, den unverbrauchten Schichten des einfachen Volkes entstammend, heraufgedient vom Handwerker, alles ihm Nötige sich spielend assimilierend, menschgewordener Rhythmus, geladen mit Energien bis zum Platzen, voller Einfälle, jeden Augenblick bereit, den Erdball aus dem Gleichgewicht zu heben, fände er den archimedischen Punkt. Rudolf Belling hat tatsächlich das ganz bewußt zuwege gebracht, was anderen wohl ab und zu gelang, nämlich dreidimensionale Plastik zu schaffen. Dieses sein unbestreitbares Verdienst soll ihm hier gebucht werden.

Der Künstler begann als rhythmischer Bewegungsplastiker. In diesem verstandesklugen Menschen steckt unzweifelhaft ein germanischer Metaphysiker. Nichts ist ihm ferner als antikisches Maß, reines Sein, ruhige Kontemplation. Frühe Skizzen zeigen in den Raum hinausgeschleuderte Gestalten, Gruppen von Verwundeten (1915), in den momentanen grotesken Stellungen von Menschen, die der Luftdruck einer explodierenden Granate um sich selbst dreht. Eine Tänzerin (1916) von rokokohafter Übergrazie beweist, wie eng gotische Torsion mit der musikalischen Bewegtheit des Dixhuitième zusammenhängt. Die ganz auf Rhythmus gestellte Figur kündet den Weg zum Späteren. Dasselbe Jahr sieht Versuche mit Kombinationen von Figuren, Kräfteballungen und Kräftekämpfe darstellend. Dabei wird der erste sichtbare Schritt getan, der Einzelfigur ihren Wert zu nehmen und damit ihre Allseitigkeit möglich zu machen. Dieses Problem wird unablässig durch mehrere Jahre verfolgt. Überall kann man es aufzeigen, wie Belling nach Mitteln suchte, über die Ein- und Zweiansichtigkeit hinauszugelangen. Immer von neuem werden Menschen zusammengeschlossen, mit Vorliebe im Kampf, erotisch oder im Tanz. Solche Urphänomene liegen dem Künstler am meisten. Eine zielsichere Reduktion der Formen setzt sich dabei durch. Das Individuum wird allein Gefäß von Rhythmen. Dazu braucht es keine naturalistische Erscheinung, geschweige denn Individualität. Kubistische Verlockungen werden überwunden. Mehr reizt die vergnügte Spielerei Dadas, unkonventionelle, wirklich amüsante Gebilde zu schaffen, die ihre eigenen Gesetze haben, frei von sentimentalen oder historischen Bezügen. Immer aber bleibt das untrügliche rhythmische Gefühl Wegweiser auf dem tastenden Wege durch allerlei Versuche.

Dann auf einmal 1919 in einem Brunnenentwurf, dessen Ausführung in



67 · Rudolf Belling, Erotik



68 . Rudolf Belling, Dreiklang

Beton, Glas und farbigen Mosaiken gedacht ist, ist die erste Etappe eines positiv Errungenen erreicht. Kräfte, die aus einem Bassin auf und nieder steigen. Eine Art Najadentanz ohne Najaden. Was ist hier neu? Dieser Brunnen ist allseitig! Vergleichen wir ihn oder besser noch den drei Jahre später erbauten aus dem Scala-Restaurant in Berlin mit dem Hildebrandschen. Bei Hildebrand reine Flächenentwicklung vor einer grünen Buschwand, eine einzige wohlerwogene Ansicht. Hier Ansichten ohne Zahl, bewußte Zentralität. Dort Ruhe, hier Bewegung. Dort die Wasserstrahlen in die Komposition als Vertikalen hineingenommen, hier als unablässig im Kreise schwingende Diagonale verwandt. Damit nicht genug. Neu ist die ganz bewußte Mitmodellierung der Luft. Wir sahen, wie Archipenko dies ebenfalls getan, ein Unternehmen, das einer großen Anzahl von Bewegungsplastikern nicht fremd ist. Aber bei Archipenko, wie auch bei den einansichtigen, statischen Plastikern (den „Bildhauern") unterstützt der sorgfältig erwogene Zwischenraum zwischen den materialfesten Teilen nur das betreffende einansichtige Bild. Hier gibt jede Verschiebung einen neuen durchaus organischen Anblick. Ohne zu übertreiben, darf man sagen: Bellings Plastiken haben tausend Ansichten. Sie sind rund. Das Raumgefühl wird produktiv. Die Plastik wird nicht nur als raumverdrängend von außen erlebt, sondern wie die Architektur raumumschließend von innen. Stark stellt sich dies im Dreiklang dar, drei rhythmisch zusammengestimmte Töne, deren Intervalle musikalisch mitgedichtet sind.

Hatte Belling 1920 in seiner Erotik einen Beweis seiner außerordentlich starken sinnlich-unmittelbaren Kraft gegeben und gezeigt, daß er in der Lage war, im Raum isoliert Gefühle in komprimiertester Form zu gestalten, so durfte er im selben Jahr einmal die für seine Plastiken notwendigen Räume selbst schaffen. In den Restaurants des Scala-Palastes ist dies geschehen. Diese Räume, in denen getanzt wird, bleiben nicht neutral bei all dem, was sich in ihnen abspielt, sie sind aktiv, ja ihre rhythmische Beflügelung will selbst den zwischen ihren Wänden befindlichen Menschen beeinflussen. Wie wir ganz allgemein bei der dynamischen Plastik gesehen haben, die wir als besten Ausdruck des heutigen Menschen bezeichneten, daß nämlich alles statische Material, so Marmor, Stein, verlassen ist zugunsten von Stoffen, die unbegrenzte Möglichkeiten zulassen, so ist diese ganze Architektur aus Rabitz ge-

schaffen, ein Stoff, dessen Fähigkeiten denen des Flügelrosses gleich sind. Gerade hier liegt bei Belling der Hauptpunkt. Er negiert alle Gesetzlichkeit, die nicht eine rhythmisch-immanente ist. Hildebrand und Belling die stärksten Antipoden.

Belling ist unzweifelhaft der prägnanteste Ausdruck einer Komponente der heutigen Kultur, die im Gegensatz zur romantisch-klassizistischen der Hoetger, Fiori, Pechstein die aktivste Bejahung dieses Lebens darstellt, fern allen exotischen Träumereien, allem retrospektiven Schauen, fern aller Sehnsucht nach dem Anderssein, dem reinen wunschlosen Sein.



Wilhelm Lehmbruck: Nachmittag eines Fauns

PLASTIKEN

HANDZEICHNUNGEN

PERSONENVERZEICHNIS